الفهرست

محمود درويش

صباح الخير يا ماجد

صباحُ الخيرِ يا ماجدْ
صباحُ الخيرْ

انهضْ ، واشرب قهوتكَ الفاترةَ على عَجَلٍ . . على عَجَلٍ ، يا حبيبي ، لأن جُثّتك الساخنة تنتظرنا على الدرجة الأخيرة ، في ساحة الحَمام ، لنحملها ونغادر المدينة المطوّقة بالعشاء الأخير .

انهض ، لنسألك في أيِّ ريحٍ نسترسل ، وأين نذرفُ صلاةَ الزيتون ، والتوبة عن السفر خارج الشرنقة ، وفي أي منحدرٍ ، أو تلٍّ ، نُهيلُ عليك الوردَ والمدائحَ ، وفي جناحِ أية فراشةٍ نحفرُ نشيدَ الحديدِ ، وبدايةَ الوطن الذي لا ينسلُّ من بدايته إلاّ ليُطَمْئِنَ المدجنين ، على رسلهم ، الى أنهم حصى الطرقات اليهِ ، حصى الطرقات الى الغامضِ المقدّس .

انهضْ ، لنسألكَ السؤالَ الأخيرَ ، يا حبيبي :

أين نفترقُ ؟

انهضْ ، فهذا صباحُ الأحدِ الصاحي على رائحة الارغفة ، نهارٌ مصقولٌ كمرايا أوائل الخريف ، نظيف مُوَرَّدٌ بدمك الأول . الشرطةُ المعدنيَّة تصطفُ على جوانب نومك القصير ، إشارة المرورِ خضراءُ من أَجلكَ ، وروما لا تسمعُ الاَّ صمتنَا العاصفَ . طائرةُ الأرْزِ تفتحُ بطنها ، منذ الفجر ، لتأخذك عن اكتافنا وتُقْلِعَ . وأنت هناك ، تحت مقاعد الدرجة الاولى تنام ؛ في حقيبةٍ خشبيةٍ تنامُ ، لا تدخّن معنا ولا تتذكر ،

وشهادة الطبيب الشرعي ، ذي الغليون المشتعل ، ترقد في جيب أحد المرافقين المدجَّجينَ باسمك . والقاتل هناك ، يحتسي قهوة الاسبرسو على مائدة الرصيف ، ويفكّر في الجائزة .

* *

وداعاً تماثيل روما
وداعاً حمامات روما
وداعاً نوافير روما
وداعاً لكُلِّ هواءٍ يجيءْ . .

. . والى أين نذهب ، يا حبيبي ، بكَ ؟ الى أين تأخذنا في هذا الصباح الصافي كاليوم الذي يتلو المذابح . الى أين تأخذنا في الصباح الصالح لكُلِّ رحلةٍ سوى رحلة البحث عن ضريح مُمْكِنٍ ، والى أين نذهب ؟

* *

صباحُ الخير يا ماجدْ
صباحُ الخيرْ . .
تلك هي تحيّتنا المكسورة كغصنٍ ،
تلك هي نارنا المُعْلَنَة ،

تلك هي مرثيتنا السُكَّريَّةُ لفارس منحوتٍ من فولاذٍ وسُكَّر ، عليه سحابٌ خفيفٌ ، عليه أطباق من نسورٍ . .

مليون نايٍ تتوقّف عن العويل دفعةً واحدة . مليون نايٍ تتبخّر في البراري . سماءٌ تتّسعُ لأوقيانوس من الغيوم الراكضة . عصافيرُ تختنق في الحلق ، ويصير الزفير نحاساً كلّما ضربه الصمت انفتحتْ جهاتُ الارضِ عن جنازاتٍ . صباحُ الخير يا حبيبي ، ذلك هو خطابنا الى الملأ على أذنٍ لا سرّ فيها ولا فضول .

الى الأمام . . الى الامام حتى ونحن تائهون . الى الأمام لكي لا يبقى

للندم دمعةٌ ولا ساعةٌ . خطانا تهرسُ قلوبَنا كما تُهرسُ حبّاتِ العنب .
ودروبنا تلتهمُ خطانا كما يلتهم المساءُ غابةً من نخيلٍ . وبلادنا تحتفلُ بألفِ
قتيلٍ ، في الدقيقة ، كما تحتفي بمليون أقحوانةٍ تنفجرُ من باطن المطرِ
الأولِ . .

الى الأمام ، ليبقى الأمام أمامنا . لنختلف عمّاً حولنا ، لنختلف عمّاً
فينا .

الى الامام ، حتى ونحن تائهون ، ذلك هو خطابنا ، تحيتنا ، نارنا
المُعلنة ، مرثيتنا السُكَّرية لفارس منحوتٍ من فولاذ وسُكّر .

أيها العكس
يا فضاءَ الكلمات المتصاعدةِ ، من لحم الذين لا كلمات لهم ،

يا خيمةَ النجومِ المثقوبةَ السقف ، أيها البركان المُغطّى بوردة ،
وبقدم طفل يولد ، يا كُلَّ الوصف الذي يحتاج اليه الانسان ليكسر نظامَ
الهزيمة المستتبّ .

يا فم العنقود المقطوع ،

أيها العكس ترجّل ، ترجّلْ قليلاً على أغصان القلب التي تيبّست
فاشرأبّتْ لتتلقّفَ خطاك . ترجّلْ قليلاً ، او تَطَايَرْ سريعاً ، تطايَرْ لَعَلَّ
الرياحَ تضلُّ الطريقَ ، بكَ ، فتسندكَ على سياجٍ هناكَ . . هناكَ فيتبعها
الموكبُ الصامتُ ، الواقف في ساحة الحَمَام ، في عطلة الأسبوع الايطاليِّ ،
في مدينةٍ لا تحتملُ معادن هذا الصمت .

* *

صباحُ الخيرِ يا ماجدْ
صباحُ الخيرْ
قُم اقرأ سورةَ العائدْ
وحُثَّ السّيرْ
الى بلدٍ فقدناهُ
بحادثِ سَيرْ .

لروما النُعاس ، وعدوى الأزِقةِ ، والسرْنمَهْ .
سأرنو الغيومَ الشريدةَ ، روما ، سأفتحُ قلبيَ حتى مداهُ ،
وأشرب هذا النبيذَ السماويَّ ، هذا النبيذَ المؤدي الى اللهِ ،
ألمسُ ظِلَّ الذين أحبُّوا وتاهوا ،
واسمعُ نبضَ يَدٍ سُجنت في الرّخامِ وحرَّرَها « انجلو » .

لروما النُعاسُ ، وقلبيَ رادار كُلَّ العبيد على عتبات المسارحْ
وكُلَّ الفتوحات ،
روما تُسَلِّم روما الى غيرها
وأنا لصديقي
وصديقيَ ليْ
غريبان فيها ..
نضيفُ خُطانا الى مسرحِ العَبَثِ البشريِّ .

**

أتبحثُ عنِّي
لأحملَ عنكَ الهدايا الى « داليهْ » ؟
أتبحث عني
لتهمسَ انَّ الصداقةَ أغلى من الحبِّ والدولِ الناميهْ ؟
أتبحث عني
لِتُشهِدَني كيفَ أنَّ الحمامةَ تحملُ في ريشها قمراً من ذهبْ
وترسمُ روما على هيئة القلب ،
وهو يَعُدُّ الطفولةَ والماءَ في سلَّةٍ من قَصَبْ ؟
أتبحث عني
لتخبرني أنَّ روما رخامُ النساءِ ، وقد مسَّنا ، وانْسكَبْ ؟
أتبحث عني
لِتُبصرَني كيفَ أقضمُ تُفّاحةَ الأرضِ خارجَ أرضِ العَرَبْ ؟
أتبحث عني

لنمضي الى مطعمٍ هادىءٍ ، لتقولَ : كَبُرْنا
ولَمْ يذهبِ العمرُ في دربِ حيفا سُدَى
ـ أتحسبُها الاندلسْ ؟
ـ ولكنها طائرٌ في يدٍ مزَّقتها الرِّماح ولم تنبسِطْ
سأرجعُ بعد قليلٍ إليها
وأزرع متراً من الروحِ والخضرواتْ
وأبني على عُنُقي غرفةً لـ « سماء »
وأبني على رُكبتي غرفةً لـ « سلام »
وأبني على تلَّةِ الروحِ داراً لـ « داليهْ »
ـ قريباً ؟
ـ قريباً ، ثلاثون حيفا تعودْ . .

أتبحث عني
لأشهدَ كيفَ تفرُ العصافيرُ من قبضةِ اليَدِ ،
كيف يكون الفَرَحْ
خطيئتَنا في المكانِ الأمينْ ؟
أتبحث عني
لأحملَ ما يحملُ القلبَ ، بعدكَ ، كيسَ طحينْ
أتبحث عني لِتُشْهِدَني مَصرَّعَكْ ؟
أتبحث عني لتقتلني ، يا حبيبي ، مَعَكْ ؟
لماذا ، إذن ، لم تجدني
لماذا
إذن
لم
تجدني ؟

* *

صباحُ الوردِ يا ماجدْ

صباحُ الوردْ ،
قُمِ اقرأْ سورةَ العائدْ
وشُدَّ القيدْ
على بلدٍ حملناهُ
كوشم اليدْ .

* *

مِنَ الصعبِ أن أتأمّل وجْهَ حبيبي
ولا أغمرَ الأفقَ المستديرَ
عَسَلْ .

من الصعب ان أتحسّسَ كفَّ حبيبي
ولا أحْفَن السُلّمَ منها
كَرَفَّ حَجَلْ .

مِنَ الصعبِ أنْ يتدفّقَ صوتُ حبيبي
ولا يتحوّل قلبي
الى فرسٍ من أَمَلْ .

حبيبي ، من الصعب ان أتأمّلَ موتَ حبيبي
ولا أرميَ الأرضَ
في سلّةِ المهملاتْ .

* *

صديقي ، أخي ، يا حبيبي الأخيرا
أما كانَ من حَقّنا أن نسيرا
على شارعٍ من ترابٍ تفرَّعَ من موجةٍ متعبهْ

وسافر شرقاً الى الهند ،
سافرَ غرباً الى قُرطبهْ . .
أما كان من حقِّنا ان ننامَ ككُلِّ القِطَطْ
على ظلِّ حائطْ . .
اما كان من حَقِّنا ان نطيرا
ككُلِّ الطيور الى تينةٍ متربهْ .

صديقي ، أخي ، يا حبيبي الأخـيرا
أما كان من حقنا ان نغنِّي نغنِّي
لعينينِ بُنَيّتين تقيمان ما بيننا والالهْ
معاهدةً للسلامْ ؟
أما كان من حقِّنا أن نُحبَّ ، ونلعنها أورشليمْ
اذا ما ادَّعى الكِذْبَ فيها نبيُّ الظلامْ ؟ . .
فقد يكذب الأنبياءُ ،
وقد يصدقُ الشعراءُ كثيرا .

صديقي ، أخي ، يا حبيبي الأخيرا
أما كان من حقنا ان نرى ما يراهُ
وما لا يراه أولو الأمرِ فينا ؟
أما كان من حقِّنا ان نقول الكلامَ الذي لا يُقالْ
أَ لكلامَ الذي ينتقي من غموضِ الفصولِ
وضوحَ النِّصالْ
الكلامَ الذي ينتقي من وضوحِ السيولِ
غموضَ قوى الروحِ فينا ؟

صديقي ، أخي ، يا حبيبي الأخيرا
أما كان من حقِّنا أن نداعبَ قِطَّةْ ؟
أما كان من حقنا ان نرى وردةً

دون ان نتوجَّسَ فيها دماً قادماً من مكان قريبْ ؟
أما كان من حقنا أنْ نصدّق انَّ لروما قَمَرْ
وانَّ لروما شَجَرْ ؟
أما كان من حقّنا ان نسافرَ داخل هذا السفر ؟
أما كان من حقنا ، يا حبيبيَ ،
ان نسندَ التعبَ الحُلْوَ فوق حَجَرْ ؟
اما كان من حقنا ان نسيرا
صديقي ، أخي ، يا حبيبي الأخيرا ؟

* *

صباح الرّفضِ يا ماجد
صباحُ الرّفْضْ
قُمِ اقرأْ سورةَ العائدْ
وصُبَّ النّبضْ
على جسدٍ دعوناهُ
كتابَ الأرضْ .

* *

. . وماذا بعدَ هذي الأرضِ ، ماذا
وزندكُ شارعٌ ، وانا رحيلُ
ثقبتُ الأرض بحثاً عن سواها
فأسندني ، لأسندَها ، الجليلُ
فضاءٌ ، أَنتَ صرّتُهُ ، وحيداً
وحقلٌ ، انتَ طائرهُ الجميلُ

ولو . .
لو استطيعُ حميتُ قلبي
من الآمالِ ، لكنّي عليلُ
لنا جسدانِ من لُغَةٍ وخيلٍ

ولكن ، ليس يحمينا صهيلُ
وكان السجنُ في الدنيا مكاناً
فحرَّرنا ، ليقتلنا البديلُ
انا أَرضُ الأغاني ، وهي ترمي
بمدحِكَ حنطةً . . وأنا القتيلُ
انا أعلى من الشعراء شنقاً
وأدناهم الى عشب يميلُ
أحبُّكَ ، إذْ أحبُّ طلاقَ روحي
من الالفاظِ ، والدنيا هديلُ

ولو . .
لو استطيع رفعت حيفا
كقنطرةٍ ، لتبلُغَكَ الخليلُ
أحقاً أنَّ هذا الموتَ حقٌ
وانَّ البحرَ يطويهِ الأصيلُ
وان مساحةَ الأشياء صارتْ
حدود الروحِ مُذْ غابَ الدليلُ ؟

صديقي ، يا صديقي ، يا صديقي
أتعلم أن صمتك مستحيلُ ؟

* *

صباحُ الخيرِ يا ماجدْ
صباحُ الخيرِ والأبيضْ . .
قُمِ اشربْ قهوتي وانهضْ . .

. . فإنَّ جنازتي وصلتْ ، وروما كالمسدسِ ، كُلُّ أرض الله روما ، يا غريب الدارِ ، يا لحماً يغطي الواجهات وسادة الكلماتِ ، يا لحمَ الفلسطينيِّ ، يا خبزَ المسيحِ الصلبَ ، يا قربانَ حوضِ الأبيضِ المتوسطِ . . اختصرِ الطريقَ عليك ، يا لحمَ الفلسطينيِّ ، يا سجادةَ الوثنيِّ ، يا كهف الحضارات القديمة ، يا بلاطَ الحاكمِ البدويِّ ، يا درعَ

الفقيرِ ، ويا زكاة المليونير ، ويا مزاداً زادَ عن طلبات هذي السوقِ . يا لحم الفلسطيني في الطرقاتِ ، يا نهراً من الأجسادِ في ماجدْ .
تَجَمَّعْ ، واجمعِ السَّاعدْ .

.. ويا لحمَ الفلسطينيِّ فوق موائد الحُكّام ، يا حجرَ التوازن والتضامن بين جلاّديك ، حرفُ الضادِ لا يحميكَ ، فاختصرِ الطريقَ عليك يا لحم الفلسطينيِّ ، يا شرعية البوليس والقديس اذ يتبادلان الاسم ، إذ يتناوبان عليك ، يمتزجان ، يتحدان ، ينقسمان مملكتين ، يقتتلانِ فيكَ ، وحين تنهضُ منهما يتوحدان عليكَ ، يا لحم الفلسطينيِّ ، يا جغرافيا الفوضى ، ويا تاريخ هذا الشرق ، فاختصرِ الطريقَ عليكَ .. يا حقلَ التجارب للصناعات الخفيفة والثقيلة ، أيها اللحم الفلسطينيُّ ، يا موسوعة البارودِ ، منذُ المنجنيقِ الى الصواريخ التي صُنعت لاجلكَ في U. S. A. وأوروبا ؛

ويا لحم الفلسطيني في دول القبائل والدُويلات التي اختلفت على ثمن الشمندر ، والبطاطا ، وامتياز الكاز ، واتّحدتْ على طردِ الفلسطيني من دمهِ .

تَجَمَّعْ أيها اللحم الفلسطيني في واحدْ
تجمَّعْ واجمعِ السَّاعدْ
صباحُ الخيرِ يا ماجدْ
صباح الخيرْ
قُمِ اقرأْ سورةَ العائدْ
وصُبَّ الفَجرْ
على عُمرٍ حرقناهُ
لساعةِ نَصرْ .
صباح الخيرِ يا ماجدْ
صباحُ الخيرْ ! .

محمود درويش

أحاول حواراً فيكسرني المألوف

الكتابة وصف ، والوصف لا يتماهى ، والقبول بواقع الشرط الانساني في الحب والحياة والموت ، يوقعنا ، دائما ، في الوصف والانفعال والمألوف .

وما حدث في منتصف النهار ، عندما سمعت بموته ، « مع أن الزمن خذله في منتصف الليل وكان يحلم » ، أحالني إلى وصف بعد حياة تتحرك وسط الخوف .

الوصف اوقعني في وعي مسافة الوهم بين الموت والحياة ، حيث ، بالكتابة عنه ، اتحرر من توحدي معه . وفي لحظة هذه الحرية التي تتسرب ، تأتيني الشجاعة لأكتب عنه .

إني ادخل الآن حياة تستعصي على اللغة ، ولا أريد أن اكتب نعيا ، وماجد لا تعيده الكلمات بل الموسيقى ، إنها حيرتي ، والاقتراب منه طوال عمر ، يجعلني افضل الصمت وسماع صوت الريح الشتائية ، وافتح نافذة للمطر ، ونكون في تلك اللحظة معا اكثر من كل الحَفْر والتركيب في اللغة ، فعلاقتنا اكتشفتها اللغة ولم توجدها ، ولم تكن لحمتها ؛ إنها طمانينة القلب وحلم الروح ، ـ اللؤلؤة المختبئة تحت ذراع البحر ـ ؛ نسيج في مسافات فلسطين ويبقى القلب دافئا .

إني اعترف بعبث محاولة الاقتراب هذه ، لان « ماجد » أراد حياته كتابا مفتوحا لشعبه ، رافضا الكتاب الخاص ، بعد تجربة الحياة تحت وطأة المسافة ، واكتشاف ضآلة ما يقدمه وصف الحياة عن الحياة : « الحياة تعاش .. ثم تكتب » .

عند ماجد نظرية تقول بأن الرمل ملأ مسام حياتنا ، « وعندما ينتصر الأخضر ، اكتب أجمل وأحلى القصص للأطفال ، يا أحمد ، نحتاج الحاضنة ، فالاستلاب الذي يسكننا يدفعنا خارج التاريخ ، وفي مخيم « الوحدات » يفرض علينا الأطفال أن نكبر » .

احاول حوارا مع ماجد ، ولكن علنية هذا الحوار ، والرقابة التي تنشط من داخلي ، تشدانني إلى المعروف والمألوف ، وتغتالني المسافة والحضور الآخر . بيني

وبين ماجد ، هيئة للرقابة على اللغة ، واللغة الأخرى تستعصي الآن ، وماجد لا يأتي بسهولة : يا لعناد الدعاة وهالة الرسل .

فقدت لغتي في البحث الطويل عن المشترك ، وعندما أفقد « خاصا » ، لا ينفعني « البيان الرسمي » ، الذي يدفن ويقسم ويستمر «فالثورة نهر من الدماء » ، وتفرد ماجد أن له نصا آخر ، إذا تمكنت من جمعه اكن فهمت ما حدث بين منتصف الليل ومنتصف النهار . ولكن الحياة تتحدى اللغة ، واللغة تركض وراء الحياة . واللغة قاصرة ، ينبغي أن أطردها حتى يحضر الحبيب . إنه ينفر من الغادي ، ومن دون أبهة الاكتشاف لا يأتي .

إنني أقاوم بباله ضالة « النص المعروف » ، عندما يسقط شامخا وسط الناس ، ليس لانني لا أعترف بموته ، بل لانني أرفض القبول به ، وأرفض ، اكثر ، النزوع إلى الفقر ، والتسليم بالاستلاب .

ويزيد في شقاء ما أطلبه محاولتي استعادة ما فقدت . فلست أفتش عن العزاء ، ولم يكن ماجد ليقبل ، لذلك أتعثر ، وإذا لم يأت الفرح الذي كان ، فليكن الحزن الذي لا تقوى عليه الكلمات .

أيها الفلسطيني الذاهب غاضبا ، لقد ضاق العالم بك وعليك ، « لاننا تعودنا » ، وأنت رفضت العادة . شاهرا سيفك أتيت وشاهرا سيفك ذهبت ، ولم تكن تعرف ، أن الزمان الذي سحرك قد ذهب معك ، فموتك وسط حلمك ، وفي منتصف الليل ، يقف شاهدا ضد تلقين الطارىء لغة الأبدي .

موتك جرف الزمن ، ومنع الوصول إليك حيا ، وقرّبه قتيلا . فأي حلم يكبر الآن من بعدك ، في هذا الزمان الأجوف ، والأفق الرمادي ؟

يحلو – والأصح يتيسر – للذين لا يموتون أبدا ، أن يقيدوا الذي ذهب غاضبا ، بالعبارات الجاهزة التي تمجدهم ، وتنسى الذاهب بدمه ، ولكن « ماجد » مارس القيم بعيدا عن تماثيل الشمع . صرخ في الشارع ضد ومع ، وعبا وحرض ، وتحدى ، وأعطى الكلمة شرفها ، وأقام المؤسسة ، وناضل ضد فراغها وتفريغها . رفض الاستلاب في الحياة ، فأنضوى في الثورة ، ورفض نزوع الثورة الى المؤسسة فكان المعارضة ، وكان مركز البؤرة التي تشكل الراي العام . وللذين في الثورة تكفي عبارة « عند ماجد » ليكون كل شيء مفهوما ، فاذا كان ماجد غاضبا ، تسارع القيادة إلى توضيح قراراتها ومواقفها . وهو لم يعرف الرضى في حياته قط : « في عاصفة الثورة أدفعوا جميعا إلى الأمام ... ولا تغرقوا في الغرور ، بيننا وبين السماء بناء شعب » .

ما كان ماجد سلبيا ، رغم أنه لم يعرف الرضى في حياته السياسية كلها ، بل كان شديد الايجابية بفضل فهم عميق لقوانين الصراع التي تحكم مسار الحياة كما تحكم مسار الثورة ، وفي هذا الصراع الديموقراطي بين القوى والأفكار ، داخل الثورة والمجتمع ، يعرف ماجد أين يقف ، وماذا يريد بالضبط ، وإذا بدا ، في لحظة

من اللحظات ، أنه لا يدفع التحليل إلى نهايته ، فذلك ــ وكما أثبتت الأحداث ، لانه يتقدمنا جميعا في وعيه لمفهوم الثورة والتغيير في إطار الثورة الفلسطينية ، والتي ــ في حقيقتها ــ وبالنسبة لماجد ، علاقات أفكار وقوى تتحرك داخله ، في روحه ، و في عقله ، وعليه وحده أن يقيم النظام الذي يوحد هذه القوى في نسق ، يتحد بدوره مع الصورة التي رسمها ماجد لفلسطين .

خاض ماجد معركة الأفكار الجديدة في الثورة ، ليس لأن الأفكار تسحره كما تسحر عادة جموع المثقفين ، وبالتالي لم يكن ماجد عقلا منفعلا بالأفكار ، وأسيراً لها ، كان فاعلا ، ومحطة لتوليد الطاقة الثورية ، وبمقدار ما كان مؤمناً بالأفكار الانسانية الكبرى ، كان يردد دائماً قول غوتيه المأثور : « إن شجرة الحيـــاة خضراء » . كان يتابع حركة الأفكار وبلورتها في رؤوسنا و في ممارساتنا ، ويحتكم إلى الناس العاديين . كان الأذن التي تسمع كل من يملك القدرة على الكلام ، وعندما يجدنا نميل إلى « التنظير » ، ونحاول تغليف السلبية بما هو جاهز ، لا يتردد في القول « هذا تحشيش فكري » .

لغة ماجد ، وتحديداته السياسية ، لم تؤد إلى تصنيفه وفق الصيغ الجاهزة ، لانه ثوري أساسا ، همه الأول والأخير أن يراكم المواقف التي تولدها القناعــة الواعية ، والتجربة المعاشة ، وكان مقتنعا أن هذه المواقف التي تتراكم ، عبــر مسيرة الثورة ، كفيلة بخلق الاتجاه الذي يحمل قناعة مجموع الثورة ، لا قناعة أفراد فيها .

و في الحقيقة ، فان هذا النهج الذي يرتبط بماجد ، كمثقف ومفكر يختــار الممارسة الحادة دورا له ، لم يكن وليد تنكر لدور الفكر في صياغة الحياة ، بل وليد أصالته الثورية ، وديموقراطيته . انه ضد الاكراه ، وضــد القولبــه ، ويــرفض دوغمائية بعض المفكرين والمثقفين في الثورة ، كونه النقيض الحي للقمع الفكري والمادي ، وضد الاكراه الفكري حتى ولو كان اصحابه يعتقدون أنهم المخلصون . وإذا قيل بان ماجد كان براغماتيا ، فلهذه الكلمة مفهوم آخر عند ماجد : دور الأفكار لا يلغي الواقع ، والواقع المتعدد يظل معمل الأفكار ؛ وهنا تكمن خصوصية ماجد كثوري وكمفكر ، فالثورة عنده « حركة كل لا واحد » ، وبحكم التحامه بالناس ، وبالممارسة ، إلى حد نزع شاراته كمثقف ، يرصد حركة الواقع الهائلة التنــوع والتعدد ، ويمد بصره في تاريخ أمته ووجدانها ومزاجها ، ليكتشف خاصيتها ، فيخرج من رحلة البحث هذه ديموقراطيا ، تتلخص رسالته في الاعتراف النظري والعملي بحتمية صراع الأفكار ديموقراطيا في قلب الثورة كما في قلب المجتمع .

والمساهمة الثورية الكبرى لماجد ، أنه وقف ضد الرومانسية الثورية ، التي تقدس كل ما في الثورة ، وتتستر على العيوب والثغرات والسلبيـات في العمـل الثوري ، وترفض بازدراء كل ما في خارج الثورة ، عندما أدخل سلاح النقد إلى داخل الثورة ، ولا حق بنقده اللاذع ، وبلسانه الحــاد ، كافـة المظاهـر السلبيـة ،

والممارسات الشاذة ، التي تغلف نفسها بغلاف الثورة . وسواء أعلى الصعيد السياسي أو الفكري او المسلكي ، لم يكن ماجد ليتردد لحظة واحدة في إشهار سلاح النقد والتحريض ، « يجب أن نعبىء الناس جميعا ضد الخطأ من اية جهة أتى » . وفي ملتقاه الفكري والسياسي ، يتولى ماجد بنفسه قراءة المواقف الخاطئة وتفنيدها ، أو يقرأ تقريرا يتضمن معلومات حول القضية التي يعبىء ضدها ، ويقوم بتشريح هذه المعلومات ، مستخدما كل قدرته على التحليل والنقد ، لتفنيد ما يعتبره خطأ ومساسا بالثورة . وماجد صاحب النظرية التي تقول : « يجب الا يكون هناك حجر على التفكير الحر والمستقل ؛ يجب أن تقول كل شيء داخل الثورة ، وإذا لم يكن النقد شرعيا داخل الثورة ، فان المؤسسات تفقد روحها الثورية وتتحول إلى أجهزة بيروقراطيه مليئة بالموظفين » . وقد رفض نظرية النقد داخل الأطر الضيقه ، واصر على ممارسة النقد داخل جسم الثورة كله ، لان الثورة ملك الجميع ، والخطأ يدفع الجميع ثمنه ، والثوري ليس كاتب « عرض حال » يجري تفريغه من ثوريته بحجة ضوابط العمل الثوري ، فاذا بالعلاقات البيروقراطية تاخذ مكان العلاقات الثورية . و « النقد الثوري ليس عرائض ترفع على صيغة شكوى من المرتبة الادنى الى المرتبة الأعلى » . ويرفض ، بكل قوته ، تقييد سلاح النقد ، أو تدجينه ، « فالنقد حياة الثورة ، والذين يخافون من النقد هم خطر عليها » . ويردد دائما :« لماذا نخشى النقد ؟ ، إن علينا ان نعرف كيف ولماذا نستشهد » .

اتساءل الآن ، وسط سيمفونية حياته ، هل اواصل تقديم ماجد أم اتوقف ؟ كلما اقتربت من المباشر ، اقول لي ، هذه لحظة عابرة من حياة حافلة ، فكيف أبيح لنفسي هذا التعسف في إصدار الأحكام ؟ ، حتى ولو أن الوقائع وقراءاتها قد حدثت فعلا في الزمن الذي أصبح ماضيا ، وانا لا أعرف ، ولا أحد يعرف ، كيف كان ماجد سيصوغ تجربته ، لو انه كتب سيرة حياته ، مع انني أعلم انه كان يرفض ذلك ، وما كتبه فعلا ، ليس إلا بهدف التركيز والاشارة ، وهو إجتزاء من سفر ضخم يكتبه في عقول الناس . فأهتمامه منصب على علاقاته بهم ، ويسخر كل شيء لتمتين جسوره وروابطه بالعاديين منهم ، ولهذا كان يسمى ـ عن جدارة ـ بانه « كمبيوتر حركة فتح » . ففي عقله المنظم الأنيق تجد كل القضايا ، وكل الأحداث ، وكل المشكلات ، وكل الانجازات ، منتظمة بدورها ، وما عليك إلا ان تكون « عند ماجد » لتقترب فلسطين من السماء ، فانت قاطرة التاريخ والجنوب سفينة الأمل .

قلت لا يستعاد ماجد بالكلمات ، والآن أعترف ان الموسيقى التي يجسدها ماجد « حين يكون » ، لا يمكن حشرها في وعاء اللغة ، تماما كاستحالة تاطير ماجد في بعض ما قال وبعض ما كتب ، لا لانه يحمل نفيا ، بل لان حياته لا تختصر بكلمات وأقوال قيلت ، وكتبت ، بهدف تركيز الوعي العام ، في لحظة انتقال من موقف إلى موقف . ومع ذلك يجب أن يعرف الذين لم يزوروا الملتقى الفكري والسياسي عند ماجد ، ولم يستمعوا إليه ، انه لم يكن أسير مدرسة سياسية معينة . كان سيد المدارس كلها ، ولم يكن اسير فكرة بعينها ، بل يخضع الأفكار كلها لعقله النقدي التحليلي . أما في السياسة ، فثوابت ماجد نبعت ، أساسا ، من معاينة أمراض

الثورة الخارجية والداخلية ، وقد سعى الى استئصالها ، من دون أن يفقد مذاقه كفنان اصبح قائدا جماهيريا .

□

بعدك يبدأ الليل يا ماجد ، فموتك موت ، كما حياتك حياة . ولن أهون من وقع الكارثة ، لانك المفاجآت التي ذهبت ، ولانك الغضب الذي يجاوز لعبة التوفيق في الحياة . ركبت الريح إلى حيث ارض الرب ، وجاء دمك وما جئت . صاعدا إلى ما أنت تعطينا توهجا في هذا الليل ، حيث الحرس الأسود ، والقتل الصامت ، والجرح النازف ، والحزن الذي يبكيك : وفلسطينـك تجمعها دائما من انقاض الأنقاض ، « فنحن نموت ولا نهزم » كما يقول محمود درويش في رثائنا جميعا ، احياء وامواتا . أنت من قلت ـ يا ماجد ـ : علينا ان نبني الحاضنة أولا ، حتى نجد وردة لطفل ، ومقعدا في حديقة لمحارب قديم ، وموسيقى تملأ الشوارع . أنت أعطيتنا الثقة في وطن أجمل ، ولم تكن أبدا مع الوطن الهامشي ، لانك تقاتل ضد كل من يجعل المواطن هامشيا ، « الانسان اثمن راس مال[1] » ، وأنت صاحب «الخبز المر[2]» ، لم تنس شقاءك ، فبقيت صديق الشعب ، والراوية الأروع لما يقدمه بسطاء الناس ، من مساهمة كبرى في دفع عجلة التاريخ إلى أمام .

ـ اين نجدك ؟

ـ نحن لا نجدك . أنت ظاهرة ، والظواهر لا تتكرر . وغير مألوف أنت ، ونحن الآن ندخل العادي والمألوف ، والصيغ المعروفة ، والمواقف المحسوبة ، واللقاءات الخالية من الروح . أين أنت لتدخل غاضبا ؟ .

يلاحقني ، الآن ، زمنك ، وتحوم روحك ولا تقترب . هناك ما يغضبك فينا ، وانت ضد الالتحاق ، وضد الحسابات الصغيرة ، وضد الأجوف ، وضد اللقـاء البارد .

من يبشر بالربيع ، ومن يصعد إلى الجبل الآن ؟

ـ هل اتحدث عن فلسطينيتك وعروبتك وامميتك ؟

ينتظر الكثيرون أن تكون على مقاس آرائهم التي لا يغذيها الجدل الصاخب في عقلك ، بعد أن توقف قلبك الحميم عن النبض . أنت رسمت خطوطا ، وسرت في طريق . خلاقا رسمت ، ومبدعا سرت ، وفنانا أعطيت من دمك لونا لفلسطينيتك ، ولونا لعروبتك ولونا لامميتك .

الموت حادث عادي ، وموتك انكسار ، ومثلك لا ينفعه العزاء وأنت المسحور بالفعل وعنفوان الحركة الكلية .

يعرفك شعبك ، فانت فنان الثورة . اعطيتنا الجميل ومضيت من دون أن ندري أن هذا كان سفرك الاخير .

من افكارك ، أحفظ لك قصة الحديقتين : حديقة الأطفال وحديقة العشاق : « نريد وطنا جميلا ، وليس سجنا مثل هذه السجون العربية التي تسمى دولا » . وكيف ننتصر ضد اسرائيل والمواطن العربي ليس حرا ؟

جمعت من العالم أجمل ما فيه ، وكنت تختزنه في عقلك ، وتأتي لتوزعه علينا ، حتى يكون وطننا جميلا . والظاهرة الفلسطينية ، التي أردتها نقطة التفاعل والخلق الذي تحتاجه الأمة ، نفتقدك الآن في الزمن المقلوب : والسباحة ضد التيار تحتاج إلى عبقرية ، والسباحة مع التيار تعني الرمادي ، وانت سيد اللون الخاص : فيك الأصالة ، والتفرد ، وشموخ الارادة ، وفي يديك القيود .

لست الواسطة ، ولست الجسر ، أنت الفاعل والفعل والحركة وهذا مجدك .

وانت رجل المهمات الصعبة . امتلكت شجاعة التحرك من أجل الثورة، مترفعا عن الحسابات الصغيرة التي تحكم من يعمل في السياسة ، وهذه سمة الكبار .

والآن ، هل كان الحوار معك مفيدا ؟ . أنت ، وحدك ، صاحب الحق في الكلام ، وأعني الناس الذين أردتهم أن يكونوك في حركة فعل كلية ، تصب في تغيير البؤس إلى فرح ، والمنفى إلى وطن .

أردت أن أقول أن « ماجد » روح ثورية . فنان يصنع الثورة ، ويبدعها . فدائي في عقل فنان .

ترك ماجد لنا ، جميعا ، مدرسة منهجها الرأي المستقل ، والرأي الحر ، والجدل بين الأفكار في إطار الوحدة ، والديموقراطيه التي تحكم علاقات الافراد والقوى ، وكان يتحول إلى نار لاهبة . إذا استشعر أن هناك إكراها لراي ، أو مصادرة لوجهة نظر . لم يكن ماجد غير الحرية التي يقوم عليها فن الحياة ، وحياة الفن . وعلى هذه القاعدة من الحرية ، والديموقراطية اتى ماجد بافكار التغيير والتجديد ، ووضعها على المحك ، وترك للناس هذا التراث الذي يغني الحياة والكفاح بنور لن ينطفىء أبدا .

أعتذر يا ماجد ، فالكتابة وصف ، والوصف لا يتماهى مع الموصوف .

أحمد عبد الرحمن

(١) قول لماركس .

(٢) « الخبز المر » مجموعة قصصية لماجد .

دمه حدائق معلقة

كنت اختار من هذه الاسبوعيات ما يعبر عن التجربة ، عبر حوالى اربعين عاما ، حين دهمني اغتيال ماجد ابو شرار كما لم يدهمني مصاب منذ محاولة اغتيال شعبي ومستقبله . كنت احقق رغبته في أن اجمع هذه الاسبوعيات في كتاب مساهمة منا ، منه ومني ، في انقاذ التجربة من الضياع وفي انقاذ المستقبل من الاغتيال . فاغتالوه استمرارا في محاولتهم تلك ان يغتالوا المستقبل ..

لقد كان اغتياله طعنة رعديدة في ظهر المستقبل . فهل بقينا ، بعده ، مثل السيف فردا ؟

لم نلتق الا عبر تحيات متبادلة تناقلها اصدقاء ومع ذلك جمع بيننا ما جمع بين الفلاح و ارضه التي استصلحها والدون بررة . وحين كان يطبق ليل ، وتنخلع قلوبنا خوفا على التجربة من الضياغ فيضيع اهلها ، كان نجم ماجد يلوح لنا مطمئنا . وحين أراد ان يضمد جراحنا ، في « يوم الارض الاخير » ، معزيا بأن : « انتم افضل من في هذه الأمة من محيطها الى خليجها » ادركنا انه يريد ان يعدنا الى ما يمكن ان يلقاه ، من مصير ، اولئك السائرون ، وهم يحملون قلوبهم المشتعلة ، في سرداب شرقنا السائب . وانه يريد ان يبلغنا بانه يرى حزمة الضوء التي يجب ان ينتهي اليها هذا السرداب الطويل ! لا ، لم يقتله هذا الشرق بل اغتالته يد اعداء هذا الشروق !

فهل فقدنا ابنا وحيدا ؟

ان الالم في عمق هذا المعنى . ولكن ، يا سلام وسماء ويادالية ويا امهم ويا شعب ماجد ، اسالوني : اي « بولدوزر » لم يقتلعنا من ارضنا فاوهى قرنه الوعل ؟ اية صخرة لم يكن علينا ان نفتتها ، شذر مذر ، حتى استصلحنا هذه الارض ؟ اي غصن واعد لم يقصفوه فسبح ارضا ؟ لقد ظلت هذه الارض تئن وتزار، تداس

* من مقدمة كتاب جديد لاميل حبيبي بعنوان (باق في حيفا) وهو مختارات من كتاباته في جريدة الاتحاد التي تصدر في الارض المحتلة .

بالاقدام فتنبت انصابا ، يؤمن بذوي القربى فيكفرون بها ، تفتح صدرها فلا تطعن الا من خلف ، تجود فيجودون بها ، تجدها ولكنها لا تجدهم ، تكبر وتتعلم فتعود ، تعود تجرب فيخيب املها ولكنها تعود ، تعود ، تعود تصبر وتنفجر ، تعود تتوجع وتتمخض ، حتى تفتحت اكمامها عن ماجد والماجديين . ان هذه الارض معطاء حتى بلغت في الجود اقصى غايته . لقد جادت بماجد ! فالصبر الصبر ! ان جذور شوكه العسلي تقوى على الدهر : باقية كما ان صبر العربي باق ...

وكنت ، وانا اراجع « الاسبوعيات » اكثر من ١٥٠٠ « اسبوعيات » اخترت منها ربع هذا العدد – اسجل ملاحظاتي كي اكتب مقدمة اجلو فيها معالم تجربتنا الفنية حتى جاني انهم قتلوا ماجدا . فلمن اسفك هذا الحبر الهين – حياتي الحبرية ؟ .

لشعب ماجد !

للمستقبل الذي اغتالوه كي يخلو لهم الجو لخلق مستقبل على شاكلتهم .

مستقبل على شاكلتهم ؟

اي مستقبل ؟ لشعبي ؟

ايظل بينكم ، بعد طريق الآلام الطويل هذا ، من تامر نفسه بان ينتظر لهذا الشعب من الاستعمار والرجعية اي مستقبل ؟ اي مكان تحت شمس بلاده ؟ !

لقد كانت السنوات الاربعون الماضية وحتى يومنا هذا وغدنا « الموعود » ، في عيون جيلي ، هي « المستقبل » الذي ظل زعماء هذا الشعب – بين ثورة واجهاض الثورة – يطمئنونه عليه داعينه للركون الى وعود الاستعمار والرجعية . حتى ربحت الكارثة . هل من الممكن ، بعد هذا « المستقبل » الموروث ، الملطخ بالوعود ، ان يلدغ هذا الشعب المؤمن من الجحر الواحد مئة مرة ؟ !

لم يعد في مقدوري الآن ، ان احدد معالم هذه التجربة.. ويبدو لي انه قيض لهذا الشعب ان يستمر في دفع ابهظ ثمن . ولكن ، بعد ان تجراوا على سفك دم ماجد ، لم يعد من الممكن تاجيل الكشف عن بعض هذه المعالم .

اقرا ، في ملاحظاتي التي كنت اجمعها مقدمة لهذا الكتاب ، ما يلي :

كيف لا نخاف على التجربة من الضياع ونحن نرى ما يجري في أيامنا هذه ! لقد اخترت فقرة واحدة من « اسبوعيات » ٢٤ تشرين الثاني ١٩٤٦ ، عن سير « الاقطاب العربي » منذ ذلك الحين المبكر وراء حجج الاستعمار عن ضرورة تاجيل اتخاذ القرارات بشان فلسطين وعن تفاؤلهم المستمر .. والفقرة هي :

« اجلوا ، ايها الدبلوماسيون العرب بقضية فلسطين ما شاء لكم التاجيل وصبر العرب في فلسطين . واذا انتقدكم منتقد اتهموه بالخيانة الوطنية او بالتطرف او

بالشيوعية وكفى الله المؤمنين شر القتال .. ولكن لكل شيء نهاية حتى صبر العرب في فلسطين له نهاية . وهو الصبر الذي فاق صبر ايوب !

وكتبت في ملاحظاتي ، تعليقا على هذه « الاسبوعية » : ولكن تجربتنا اثبتت انه ، بين الصبر وانفجار الشعب المنتظر ، ربما تقع الكوارث التي تطوح بالشعب المؤهل للانفجار . فتؤجل هذا الانفجار الى الاجيال البعيدة القادمة . لقد حلت الكارثة بالشعب العربي الفلسطيني في وقت نجح فيه « اقطاب العرب » في نشر جو من التفاؤل في فلسطين بقرب حل القضية عبر التفاوض مع الاستعمار .

وكتبت في ملاحظاتي :

كيف لا نخاف على التجربة من الضياع ، التجربة التي دفعنا في سبيلها اغلى ثمن ، حين نرى اليوم امثال انور السادات يتهافتون على شراك الكسندر هيج في دعوته اصحاب العروش النفطية والرؤساء من ممثلي الفئات المتمولة العليا الى التفاهم مع اقطاب الصهيونية ومع الامبريالية للوقوف في وجه « الخطر السوفيتي » ، في وجه نقمة شعوبهم على المستعمر الاجنبي ؟

منذ العام ١٩٤٥ كان علينا ان نحذر الحركة الوطنية ، من مغبة هذه الدعوة (اسبوعيات ١٧ كانون الاول ١٩٤٥) . وفيما بعد ، في ايار ١٩٤٦ ، لم يخجل « اقطاب العرب » من الجهر بان ارتباطهم بالاستعمار البريطاني هو ارتباط « مصيري » . وقررت الجامعة العربية (عزام باشا) ان « نضالنا في فلسطين مقتصر على المقاطعة وليس ضد بريطانيا » . وفي مجلس الامن الدولي (« اسبوعيات » ٢٦ ايار ١٩٤٦) كان همهم اتخاذ قرار واقرار قرار ، لا ضد الاستعمار بل ضد « اليهود » ..

وقبل ذلك اصروا على التعاون مع لجنة التحقيق الانجلو امريكية ورفضوا التعاون مع لجنة التحقيق التابعة للامم المتحدة والتي اشترك فيها قطران اشتراكيان . ولما خاب املهم باللجنة الانجلو امريكية لم يفقدوا الامل بالاستعمار بل عادوا الى الطريق نفسه مثبتين عدم الرغبة في قطع الصلة مع الامبريالية . حتى صرخنا في وجوههم، في « اسبوعيات » ٥ ايار ١٩٤٦ ان : « الى متى ، يا افاضل السياسة ، نعود بكم الى ما مضى من اخطاء السياسة ، لتتذكروا وتعتبروا وليس هناك من سميع ومن مجيب ! »

وفي ذلك الوقت ايضا ، واستعدادا » منهم لذلك « المستقبل » الذي تعهدت الامبريالية لهم بان تضمنه لشعب فلسطين العربي ، اعملوا بالقوى الوطنية وخصوصا بالشيوعيين يد السجن والاغتيال والاعدام والتصفية وقمعوا حرية الاحزاب واشاعوا جوا خانقا من الارهاب وكم الافواه .

راينا وقاومنا الاخطار المميتة المترتبة على هذا النهج الدموي . بل راينا فيه طريقا دنسا لازالة شعب من الوجود .. الشعب العربي الفلسطيني . غير اننا ،

والحق يقال ، لم تكن مشاعرنا الانسانية العريقة مؤهلة غور الاثم الاستعماري والرجعي . فاعتقدنا ان فناء شعب ، في عصر القضاء على النازية والفاشية ، هو امر مستحيل . فهتفنا ـ « اسبوعيات » ٢٨ كانون الثاني ١٩٤٦ ـ ان : « ولكن ، هنا فلسطين ! وهنا نحن ولن نرضى بذلك . او لم يتعلم هؤلاء الناس ان العصي لا تخيفنا ولا ترهبنا ! او لم يتعلم هؤلاء الناس اننا الشعب قوة لا تفنى ! او هل سمعوا ، بعد ، عن شعب فني كله ! هذا نحن . فليقلعوا عن غيهم .. »

لم يقلعوا عن غيهم ! والصواب ان نقول : لن يقلعوا عن هذا « الغي » ما دام في جسومهم عرق ينبض وامام عروشهم حارس واحد .

ولكن ، كان من حقنا ان نعتقد ـ وها نحن ماضون في هذا الاعتقاد خصوصا بعد الزلزال الذي اطلقته دماء ماجد بانه من غير الممكن ان يظهر اي وطني فلسطيني ، بعد كل الذي حدث يسمح لنفسه بان تامره بالعودة الى هذا الغي والى هذه الغواية المهلكة .

وانا من المدمنين على قراءة « عائد الى حيفا » بقلم غسان كنفاني الذي فضله القتلة على ماجد ابو شرار بالسبقية . وقد اخترت عنوانا ، لهذا المجموعة من « الاسبوعيات » ، مذكرات باق في حيفا » تيمنا لا معارضة . ولكن الذي اصاب هذا الشعب لا يرجع الى اننا (الشعب) : « كنا جبناء » كما جاء في « عائد الى حيفا » ـ ولا ابوك ولا اخوتك الكبار يا غسان ـ فالتجا من التجا الى البلدان العربية . فنحن ، الباقين في حيفا » وفي غيرها ، لم نكن اكثر شجاعة بل نتندر ، فيما بيننا ، ان فلانا لم ينضم الى سيل اللاجئين في حينه « لانه راحت عليه نومة » .. كذلك ، بالطبع ، لم نبق لاننا تنازلنا عن قوميتنا . ولقد اصاب غسان كنفاني كبد الحقيقة ، ودمغ المعتدين بختم التاريخ ، حين رد على حجة « الاسرائيلي » ـ لماذا تركتم بلادكم ؟ ـ بقوله : ان اخطاءنا لا تبرر سياستكم .. « ان خطا زائد خطا لا يساويان صحا .. متى تكفون عن اعتبار ضعف الآخرين واخطائهم مجدة لحساب ميزاتكم ؟ لقد اهترات هذه الاقوال العتيقة ، هذه المعادلات الحسابية المترعة بالاخاديع » .

فاية بلوى ابتلي بها هذا الشعب حتى اصابه ما اصابه ؟

انني لا اتحدث الآن عن مجازر دير ياسين ـ ولقد اقترفت مجازر لا مجزرة واحدة ـ التي كانت قطب الرحى في مخطط جهنمي اريد له اقتلاع شعب باسره من وطنه . وكان حزب « العمل » البريطاني الحاكم في حينه (١٩٤٦) قد قرر في مؤتمره ، في ذلك العام ، ان هذا هو الحل الذي يقترحه لقضية فلسطين . وفيما بعد « بق الحصوة » فنفذوا هذا « الحل » . لقد تباهى مناحم بيغن بانه لولا مجزرة دير ياسين لما هام غرب فلسطين على وجوههم . وروبين بركات ، في سنوات الخمسين ، استعظم بقاء ١٥٠ الف عربي في داخل دولة اسرائيل فهتف متوجعا : « لم ننتظر بقاء اقليات (عرب) في دولة اسرائيل » . وظل هذا الحلم يراودهم على مستقبلهم حتى بعد

ان استتب لهم الامر والى يومنا هذا . ففي مطلع الخمسينات ، فقط ، طرد واعرب المجدل عنوة وهدموا العديد من القرى في الجليل الاعلى . وفي السبعينات ابدى احدهم ـ امنون لين ـ دهشته من اصرار عرب المثلث على البقاء في وطنهم « حتى على الرغم من مجزرة كفر قاسم » . ونحن الان لا نرى من « داع » لمخططات « تهويد الجليل » سوى المضي في تحقيق هذا الحلم الذي لم يكن من الممكن تحقيقه الا في « غفلة من الدهر » .

في « غفلة من الدهر » ؟

كان يجب ان اختار كلمة اخرى : « في غفلة من الشعب » ! لقد ابتلي هذا الشعب ، في زمن التحضير للكارثة ، بـ « اقطاب عرب » قادوه من خيبة امل الى خيبة امل حتى نزلت عليه الكارثة في اللحظة نفسها التي كان يستعد فيها لجني وعود « اقطاب العرب » بحل قضية فلسطين عبر « اقناع » المستعمرين الذين لم يجمعوا في ايديهم ، في ذلك الوقت ، « ٩٩ بالمئة من اوراق اللعب » فقط بل «مئة بالمئة » ..

ان الدعوة الى تعليق الامال بالمستعمرين وبالامبرياليين ،الدعوة الى تعليق الآمال بـ « اقطاب عرب » رجعيين والدعوة الى « حلول » لا يقوي الشعب صاحب القضية على تحقيقها ، تقود حتما الى خيبة الامل والى ان يفقد الشعب الثقة بنفسه فتغشى ابصاره ، ويؤخذ على حين غرة فيصيبه ما اصاب شعب فلسطين .

لقد اغتالوا ماجدا ، كما اغتالوا غيره من قبل ، متوهمين انهم ، بتصفية هؤلاء الرجال العظام حقا ، النيران المشتعلة على رؤوس الاعلام ، سيستطيعون تصفية الحركة الامامية نفسها ومنع استمراريتها .

ولكننا نؤمن ، اعتمادا على التجربة نفسها وعلى تاريخنا نفسه ، بأن هذه الدماء ـ خصوصا هذه الدماء ـ لن تذهب سدى انها تصبح جسرا معلقا ، حدائق معلقة ، تربط (في التجربة) ما بين الماضي والحاضر وتقود الى وضع الشروط الضرورية لضمان استمرارية الحركة .

استمرارية الحركة !

« فليس يكفي ان نكفر بيومنا بل علينا ان نفكر بغدنا (« اسبوعيات » ٢٧ تشرين الثاني ١٩٥٩) .

حينئذ نشيد اعلى واثبت نصب لماجد ولمن سبقه من اخوته .. ونطمئن على الغد . ونستطيع ان نهتف بهتاف توفيق زياد بعد العدوان الحزيراني ، وعلى الرغم من الوجع المستتب :

« فادفنوا امواتكم وانتصبوا
فغد ، لو طار ، لن يفلت منا »

اميل حبيبي

يذهب معي حبي

في ذكرى ماجد ابو شرار

حيثما ذهبت ، يا أرض مولدي ،
حاملاً ، في قلبي ، جروح ذلي
حاملاً في قلبي عاطفتي نحو مشاعل قداستك ،
يذهب معي حبّك ، ووجع ذكرياتك
يذهب معي شذى براعم برتقالك ،
قافلة كل رفاقي اللامرئيين رافقتني ،
ومليون يد غمرت يدي
في طرق بلدة غريبة لا اسم لها .
حيثما شُرِّعَ علم دمي
خفق في السماء علم فلسطين .
أعداؤك اغتصبوا فلسطين واحدة ،
وجروحي احتضنت مليون فلسطين .

فايز احمد فايز

كان جسراً

ان اكتب عنه .. معناه اني اسلم بوقوع ذلك « الفعل » .. لكن كيف حدث ذلك ؟ وباي حق تنحاز سبع واربعون وردة حاضرة الى الفعل الماضي ، وكلمات التأبين ، والملصقات ؟..

لعلي لم أكن اقصد هذه البداية .. لعلي أحتال بهذه البداية لاقناع الهواء الطلق ، والعصافير المفاجئة وطوابع البريد ، ان ما كان هنا بات هناك ، وان للوردة السوداء تربة بحجم القلب ، وقامة بامتداد العصب .. هل ماجد ابو شرار ، حقا ، هو مادة هذا الاطار الأسود ؟ وكيف يصبح النهار ذاكرة بحيث تستقيل الأفعال المضارعة ؟

« مات الرجل » ..

في طفولتي كنت أسخر من هذا المنطق الصوري ، كيف يكون الرجل فاعلا وهو الذي وقع عليه فعل الموت ؟

ماجد يصحح لي الآن ، فها هو يحقق الفعل بموته .. مات الرجل : الرجل فاعل ، شرط ان يكون الرجل ماجدا .. او مثل ماجد ..

ومن مثلك يا ماجد ؟ الناري حتى لا انطفاء ، والمائي حتى الارتواء .. وفي كاس واحدة تمزج السخرية بالجد ، فاذا بنا نستزيد ..

حين رأيته أول مرة ، صيف ١٩٦٩ ، شعرت انه كان ينقصني الكثير .. ومن هذا الكثير اني لم أعرفه من قبل .

كنا في جبل اللويبدة ، في عمان .. وفي وقت واحد كان يتحدث ، بالهاتف ، الى سيدة اسمها ليلى يدعوها الى الذهاب ، مع الاخوات للتعزية بشهيد .. وكان يكتب رسالة جوابية لأديب عربي كان قد أرسل يستفسر عن شهيد اختار اسم الأديب اسما حركيا له ، وكان يدعوني الى الجلوس ..

ـ الاعلام الميداني .. لقد تقرر ان تكون مراسلا حربيا في قسم الاعلام الميداني .. اذهب الى المقاتلين ..

ـ ولكن كيف ؟

وهنا دفع نظارته عن انفه فيما اشرقت ابتسامته الواثقة :

ـ كيف ؟ هذه مشكلتك .. انت يجب ان تقرر كيف ؟ قل لنا ما تحتاج ، ولك علينا ان نقدم التسهيلات الممكنة .. اما كيف تعمل فهذا شأنك ..

خرجت من عنده شبه حائر ، وعند الباب استوقفني صوته :

ـ ليس ما ندعوك اليه عملا صحفيا .. انه عملية ابداعية ثورية .. وبالتاكيد انت لا تسمح لأحد ان يشير عليك كيف تكتب قصيدتك ..

كان هذا قدري معه ..

العمل الابداعي هو جحيمك او حلمك .. هو مادتك انت ، ليس لي ان ادلك عليه ، ولكني اكلفك ان تكون شاعرا ممتازا ، واعتبر هذا امرا حركيا ..

وها انا ، ازاءه الآن ، في المشكلة نفسها .. اكتب عنه شيئا ما .. عنه هو .. انه مادتي الآن ، ولكنه خطف ، فيما خطف ، ضمن الشظايا السوداء والنازف الاحمر ، الحبر كله .. أقصد الأسود ..

فباي حبر أقوله ؟ ومن اي فاصلة اجيء .

تأخرت ، ذات اجازة ، عشرين يوما .. وحين وصلت دخلت مكتب اللويبدة ، كان الشهيد كمال عدوان يرغي من الغيظ ، كاد يقتلع كتفي وهو يقول لماجد انه افسدني بدلاله ، وتندفع النظارة من جديد عن الأنف مسبوقة بالابتسامة المعهودة ..

ـ يا اخي هذا شاعر .. وهو خاطب حديثا .. وانا عندي ضعف خاص تجاه الشباب الخاطبين ..

ذلك اليوم انتبهت الى ان حركة النظارة هذه قد انتقلت بالعدوى الى معظم اصحاب النظارات من اصدقائه .. « اي تاثير لهذا الرجل ؟ » ..

ـ اسمع يا أحمد .. « يوميات مقاتل » هذه التي تكتبها عن المقاتلين سننشرها دون توقيعك .. لا تجحظ .. اعرف انك تكتبها بدم الشاعر وانفجاراته ، ولكنها ليست لك .. انها للمقاتلين الذين كتبتها عنهم .. لماذا يقاتل الفدائي دون ان يشهر اسمه ، ثم نطالب باسمائنا في كل مناسبة ..

وكان ان احببت عمان .. وكان ان تلكأت مرتين في الذهاب الى الأغوار ، ولم

أتوقع ان يكون رد فعله بهذا الحجم .. لقد بدا لي يومها انني قتلت سيدنا هابيل على الاقل ، وانه لا غراب بعد اليوم يعلمني كيف أنجو ..

ـ اسمع .. الدلع له حد ، اذا اردت ان تكون شاعرا اي كلام ، فهذا النوع من الشعراء أكثر من الهم على القلب .. اما اذا اردت ان تكون ما تريد فليس مكانك مقهى الشهرزاد ولا الاتحاد النسائي ..

ـ الاتحاد النسائي ؟!

ـ اتظننا لا نعرف .. منذ تلك الأمسية الشعرية الملعونة التي تأوهت فيها اول عجوز رأيناك تلبس طاقية شبل ، وداومت في الاتحاد حتى تستمتع العجائز بالفدائي الشاعر اللزيز ..

ومن يومها اصبحت طاقية الشبل فزاعة حقيقية لي . في اي تاخر ، في اي تهاون ، في أي ابطاء ، تنتشر نكتة طاقية الشبل والشاعر اللزيز ..

لا لم يعرفه من لم يذق سخريته .. كان قاسيا حتى ذروة الحنان ، وحنونا الى درجة لا تسمح لك بان تضبطه يتساهل معك في العمل .. لقد عذب كل منا الآخر كثيرا .. وكثيرا ما اعتقدت ، في السنين الاولى ، انني أكرهه .. اما هو فكان يدرك الحقيقة .

في زيارته اليتيمة لنا في مدينة حمص ، عام ١٩٧١ ، جئت متاخرا ، وقد انتبهت الى ان الحاضرين اكتشفوا أني ثمل ، كان حرجي شديدا ، وغضبي من نفسي شديدا ، وكنت أكابر .. جلست قربه ، وملت عليه أهمس بكثير من الحنان :

ـ لماذا تكرهني يا ماجد ؟

ضحك يومها كثيرا ، قال شيئا وضحك الحاضرون حتى صحوت فجاة ، وبخبطة واحدة نقل الجو المازح الى جدية سخنت الهواء من حولي :

ـ انا اكره ان تبدو هكذا .. لقد آن للولد الفلسطيني ان يكبر ..

لعلي كبرت ساعتها . انا أعلن الآن انني عرفت رجلا يملي عليك ان تكبر في لحظة فتمتثل .. هذا الرجل هو الذي انتصر اخيرا للغة العربية ، فجعل الرجل في « مات الرجل » فاعلا .. هذا الرجل .. هو ماجد ابو شرار ..

هل ذكرت اسمه ؟ هذا يعني ان فلسطين مرت من هنا ..

اسم ماجد يعني لي بالضرورة ، اسم فلسطين .. لم يكن متعصبا وما كان له ان يكون .. ولم يكن صوفيا فلسطينيا ، بل كان باختصار ، ودون تزويق ، فلسطينيا .. وهذا يكفي ..

من هنا كانت مسالة القرار الفلسطيني هاجسه وساحة حربه ، عداواته وصداقاته تلتقي هنا ، اما ما عدا ذلك فباطل الأباطيل .. يخيل الي انه ولد وفي يده شعرة معاوية ، وفي اليد الثانية مقص من جحيم .. باليد الاولى كان يحاور ويشاجر ويجامل ويلاقي كل من يقع في منطقة القرار الفلسطيني ، وكان يهوي باليد الثانية على ما في اليد الاولى ، اذا بدرت شبهة الانتقاص من القرار الفلسطيني .

وهكذا كان ماجد ابو شرار اول من يكسر العصبية التنظيمية ، فيجعل من صحيفة « فتح » منبرا للفصائل جميعها ، فاذا بالفصائل جميعها تبايع صحيفة « فتح » رسميا ناطقة رسمية باسم عموم المقاومة ، مع احتفاظها باسمها ..

وهكذا كان ماجد ابو شرار يقسو بآرائه على المبدعين الفلسطينيين ، ويسوطهم بلسانه الجهنمي ، كأنما للسانه من اسمه نصيب ، لا لشيء ، الا ليكون المبدع الفلسطيني جديرا بالتعبير عن القرار الوطني ..

وعلى فلسطين اختلفنا واتفقنا ، وحين كانت رياح « الرفض والقبول » تكاد تعصف بالبيت تمسك ماجد بالبيت ، كان خصما شريفا، وصديقا شريفا ، كان – ربما – اول من تحدث بشأن الدولة الفلسطينية ، منذ المؤتمر الثالث لفتح ، اي قبل حرب اكتوبر ، وكان الخلاف معه كبيرا ، لكنه خلاف لم يترتب عليه اذى او شوكة واحدة ..

وعلى جرح فلسطين كان جسرا . فثمة اجيال فلسطينية ،امزجة ممزوجة بالكبريت وغبار الطلع ، وكان لا بد من اليابستين اللتين تضمان هذا المد المختلط وكان ماجد جسرا بين اليابستين .. لم يكن يستطيع ذلك كله لو لم يكن من سارقي لهب الاولمب .. ولقد كان شاعرا مع انه لم يكتب الا القصة القصيرة ، وكان قاصا مع انه توقف عن كتابة القصة خمس عشرة سنة ..

– الملوخية .. عندي قصة صغيرة جدا اسمها الملوخية ، هذه القصة وواحدة غيرها اسمها بستان الصقيع ، هما اللتان تبعثان دائما الحنين في اصابعي الى قلم القصة ..

واذكر انه رافق المقاتلين في غور نهر الاردن ، حيث خاضوا معركة باسلة ، اطلقوا عليها اسم عملية الشهيد فرحان السعدي ، ولقد كتب ماجد يومها تقريرا صحفيا عن هذه العملية ، هز الناس في الأردن ، وتناقلوه بوصفه وثيقة أدبية عن ملحمة مجيدة ..

وكان ان كتب سلسلته الشهيرة بعنوان « .. جدا » التي جعلت من صحيفة « فتح » ، صحيفة بالمعنى الفني الدقيق ، وليس بالمعنى السياسي المجرد فقط ..

وهنا اذكر الوفد الوطني المصري الذي زار الأردن ، ايامها ، واستمع الى ماجد يقص أحداث معركة الكرامة ، فيقف احمد عباس صالح مشدوها :

ـ ياه .. ده انت مش مناضل بس .. لازم تكون فنان برضة ..

ولأن الحديث يجر الحديث ، فكيف انسى تلقيه نبا اقبال الآلاف من ابناء مدينة دمشق على أمسية محمود درويش .. لقد أمسك بالسماعة يومها ، وراح يتصل بالصحف البيروتية .. كان يكاد يرقص : .. هذا هو العرس الفلسطيني .. محمود هو السنبلة .

واذكر الآن أمسية شعرية مرهقة .. يومها القى شاعر حممه ووطنه على رؤوسنا واطال واطال ، فتنهد ماجد وهو يهمس :

ـ لقد صدق فيه قول القرآن .. وما علمناه الشعر وما ينبغي له ..

وكان آخر خلاف لنا .. حول آخر قصيدة لي ، كان ضد ما وصفه بالتشاؤم فيها ، ونصحني ان انساها ..

وها هي المفارقة ، لا يمكن الآن ان انسى شيئا يذكرني به ، لا استطيع ان أتجرأ على ذلك ، هل افهم من هذا انه دخل في جملة الذاكرة ، ورشق وردة سوداء في صميم الفعل الماضي ؟

لا ، ان في جيبي قصيدة جديدة ، في رثاء شهيد فلسطيني عظيم ، ذي سبع وأربعين سنة تبدو كما لو كانت ثلاثين ، كان يدفع نظارته عن انفه ، ويبتسم ابتسامة عجيبة ، سأحمل هذه القصيدة الى ماجد .. لنقراها ـ كعادتنا ـ معا .

مات الرجل ..

الرجل فاعل ، شرط ان يكون قد فعل كثيرا .. ولقد فعل ماجد ابو شرار الكثير ، ولهذا فليس في مقدور كمين روما الجبان ان يميته ..

انه هو الذي يفعل .. يستشهد .. فيفعل هذا كله ، لكنه في كل ما فعل ، لا يعرف ان يموت حقا .. ومن لا يصدق فليذهب الى العالم ، انه هناك ، أعني هنا .. انه على وشك ان يحلق ذقنه ويخرج الينا ..

اهلا يا ماجد ..

ها نحن ننتظر ..

احمد دحبور

رعد يهيّئ للغيم

لا ، لا مشيّعون يلتقطون من يديك الـزبيب بمناقير ارواحهـم ، لا . بل سربٌ يُغـوي العذوبةَ ، وانت الدليل .

ما همّ أين مضيت ، حرسٌ يمضون ، حرسٌ ينحنون ليعقدوا سيور أحذيتهم ثم يمضون ، كأنما تتغافل أعينهم ، قصداً ، عن شيء يعبر فيوقظ اليقظان : تَذْكُرُ بالطبع ، تغافلْتَ قليلاً هناك ، وكان ابنك هنا ، في المنعطف الذي أَلِفْتَهُ قرب البيت ، رقيباً بأعوامه الأربعـة عشر ، لئـلا يعبـر الموت . . تَذْكُرُ ؟ بعد الدّويّ ذاك ، دويُّ الشارع المجاور لمبنى الاعلام ، حيث اختلطت حلوى « أبو علي » بحلوى غيرها ، بات ابنك « سلام » رقيباً بين رقباء الحاجز حتى لا يتكرر الدويُّ ، فخذلتَهُ من حيث لم يحتسِب .

ما همّ أيضاً ، لا أحدٌ يتعلَّل ببقاءٍ أكيدٍ داخل هذا الحصار ، لكننا نتطاول على السور لتمضي أجسادنا لقاءَ نظرةٍ ، او ليمضي خيالنا ، أبعد من فتنةٍ تجعل الحياةَ حياةً ، وأبعد من أسىً يجعل الموتَ موتاً . وأنت ، ماجدُ ، كضيفِ حلمٍ ، لن نسرد لك معنى هذا ، ففي اقتدارِكَ على سرد العـادي تصحّحُ المعنى .

ما همّ ، أيضا . كلُّ شيء على حاله : متراس بيتك ، وذووك ، وما انهدَّ في دويّ « الشارع الأخير » قيدُ بِناءٍ . أحزَنٌ ؟ لا ، بعضُ غضبٍ ، وفقْدٍ يحزنُ الحزن فيه على بعضه فنضحك منه ، كأنْ ستعبرُ ، بعد حين ، مصحّحاً بأناملك وَضْعَ نظارتيك .

كنتَ فرحان في آخر عبورٍ لك في وقتنا نحن ، لا وقتك أنت ، فوقتنا قصير ، ووقتك طويل . قيلَ هتفْتَ مِلْتَكَ : مات كافور . وجئناك في العيدِ معيِّدِيْنَ عيديْنِ ، فَشُغِلْنا بـ « داليا » في بيروت ، وشُغِلَ بك الصّديقون في روما . حنانك ، في الأضحـى السابـق كنـت غائبـاً أيضـاً ، وعاتبتنـا زوجُك : « أفي كل عيدٍ . . ؟ » ، لا . حنانك أبا سلام ، ظهرنا أنت يا حبيبنا ، وان تكُ زهدْتَ قليلاً لتتنفّس بك حكمةٌ ما ، فما زهدَ الطيشُ بعدُ ، طيشُ ان نُهين حاضرَ الموت بمستقبل الموت .

حنانك . علامَ نُحَدِّثُ عن موتٍ ؟ : كلُّ شيء على حالـه أبـا سلام : متـراس بيتـك ،

ومكتبك ، وذووك ، والآخرون ، والأدراج التي تحوي جوازات سفرٍ لم تُنجَزْ ، وكثيرون ينتظرون جوازات سفرهم . سافرتَ فلوّحوا لك . سافرتَ وبهم غصةٌ أن يسافروا أيضاً ، انتَ الى وقتك ، وهُمْ الى وقتهم ، لا ، ما مِنْ وقتٍ خارج ان يشيّعَ أحدنا الآخر ، وعلى جوازاتنا ختمُ حلمٍ واحد : لا رجال أمن ، لا جمارك ، لا مطارات ، لهاثٌ حرٌّ كما يستقبلُ قلبٌ قلباً في اجتياحه الجميل ، والمكانُ مشاعٌ كالضحى .

آه يا سليلَ نبضنا ، مسرعٌ انت وقلبُنا عاديٌّ . مسرعٌ في اختزالك كأنك مصبُّ جَمْعٍ أكبر ، ونحن عاديون . موّهتَ نفسك ، آخر الأمر ، عنّا بثوبٍ نسيجُه العَجَلَةُ العذبةُ فاحتضناك في الواضحِ المُتَمَهّلِ : شعبِكَ كلِّهِ . قُلْ لنا علامَ فجأتَ بكَ المكانَ هنا ، والمكانُ يخيط لك انشغالَهُ هناك ؟ لا ، لا بأس ، لك هنا أيضاً سريرُ المحارب ، ومَنْ اكثرُ حِرصاً على نوبته من المكان ، هنا ، إذْ تنام ؟ .

سَمّنا أيها الحبيب . سَمِّ ما شئتَ يَبْقَ على اسْمٍ همستَهُ ، فما مِنْ رعدٍ الاّ يهيّءُ للغيم ، في ارْفِضَاضِهِ ، اسْماً آخر : المطرَ ، ونحن ممطرون ، وعصيٌّ ان تصعد القطرة آن نزولها . سَمّنا ، سَمّنا ، هنيئاً لك ، فمنكَ أسماؤنا ، ولختمِكَ ان يختم السِّجِلُّ في راهنه . لكن لا تُسرفْ ، فنحن نضنُّ عليك بتعبٍ وانت في مشاغلك التي لا تنتهي . تفيقُ صباحاً على صخب أطفالك ، وتقضمُ النهارَ على صخبِ وطنٍ ينادمُكَ منادمةَ الفرحانِ الصاخب .

ما همَّ يا ماجدُ ، الكل في خير ، والوطن يقترب طلقةً طلقةً ، وجرحاً جرحاً : هذه مسافتُهُ ، وعليه ان يتفرّسنا قليلاً ، شهداءَ وأحياءَ . قبل ان يركض ليحتضن .

تحيات « سلام » اليك .

تحيات « سهاء » اليك .

تحيات « عزة » اليك .

تحيات « داليا » ـ كبدك المدلّل .

تحيات زوجك « إنعام » . .

تحيات الشوارع الأخيرة المتجاورة كأزرارٍ في سترة المقاتل .

تحيات كل شبر وطأته ، من بيتك حتى مبنى الاعلام .

صحّحْ نظارتيك بأناملك ، فقد انزلقتا قليلاً ، وادخلْ شعاعاً شعاعاً من النوافذ أيها الحبيب .

سليم بركات

في اللحظة الأخيرة

تتردد عن السفر الى روما ثم تعتذر. ونلتقيك في مطار بيروت لأن الواجب بالنسبة لك اهم من كل المخاوف ..

لم تك سعيداً في روما . كذلك كنا جميعاً لأكثر من سبب.. وتاتي البشائر من القاهرة تحمل الينا قرار شعب مصر : لقد نفذ حكم الاعدام في السادات واصبح جزءاً من الماضي .. وتدخل القاعة صبيحة يوم الثامن .. وتجلس بجانبي يجول نظرك .. تسالني : اين علي الخليلي واسعد الأسعد ؟ اين محمود درويش ؟ فهمي وزياد عبد الفتاح . تبلغني قلقك لأنك لم تسافر مع ياسر عبد ربه الى بيروت .. تستعرض معي ماضياً طويلا . تحدثني عن سلام وشقاوته عن حمله الكلاشن قبل مجيئك .. عن ماجدة وسرورك لأنك اعتذرت لها ولا اعرف لماذا ؟ تصالحني مع زياد عبد الفتاح وتوصينا بان نترفع عن الخلافات الهامشية .

تسالني عن مفتاح غرفتك ولماذا احمله في جيبي ؟ نتحدث عن دالية .. عن الندوة .. عن الأردن عن الكرك وتقودني الى ذكريات بعيدة هناك .

ونتذكر معاً بعضاً من تلك المواقف التي شدتني اليك . وتلك المواقف ــ البذور التي نبتت فينا وسوف نعلمها للأجيال من بعدنا .

... كان ذلك في الخمسينات عندما جئتنا معلماً منفياً الى جنوب الأردن . الى الكرك على وجه التحديد ، وجدتني يومها طالباً في السنة ما قبل الأخيرة ... كنت حديث عهد بالسياسة ، وكان المنفي يعني لنا هناك شيئاً كبيراً ، ما دمت منفياً فأنت في المعارضة . كنت قريباً منا ، وكنت فخوراً في ان يعيش في بيتنا منفي . تعودت عليك . أو بالأصح عودتني عليك .. كنت اخي .

اذكر اللقاء الأول لك مع مدير تربية الكرك . كان مدعواً مع كبار المفتشين وموضوع الحديث مدرسة « عي » التي كان على مدير التربية ان يغير مديرها كل

شهرين وكان اهل القرية وطلابها مادة الحديث يومها ولم تك تعرف مدير التربية . تطوعت للذهاب معلما في تلك القرية .

كان الرهان بينك وبين مدير التربية ان يرسلك مديراً هناك ، وفي حال فشلك سوف تكون ظروف منفاك أسوأ ، وهددك بالاغوار . وكعادتك قبلت الرهان الصعب وطلبت صلاحيات إستثنائية لم تستعمل ايا منها،كما عرفت فيما بعد،ونجحت ثانوية « عي » ونجح ماجد أبو شرار .

انها واحدة من مواقفك الكثيرة في جنوب الأردن .. حملت منها الذكريات الجميلة التي طالما رددتها ، وحملوا لك كل الحب والود والوفاء.لم تنقطع سيرتك بينهم يوماً ولا انقطعوا عن زيارتك .

عندما عدت اليهم عام الف وتسعماية وثمان وستين في صورة الفدائي لم يبذلوا جهداً كبيراً حتى عرفوا ان المنفي القديم عاد اليهم بصورة الفدائي . جددوا العهد . ودعوك بالدموع في السبعين . ومنعوا من حضور عرسك قبل أيام .

بذرة زرعتها فينا وسقيناها معاً ، كبرت يا ماجد ، سوف نبقى ناكل ونطعم منها .. سوف تبقى للأجيال من بعدنا .

« الجماهير معك شريطة ان تعرف ماذا تريد وأن تكون واضحاً معها »

* * * *

بعد مذابح ايلول ومجازر الأحراش .. بعد خروجنا من الأردن كنت واحداً من أولئك الذين انتقدوا ممارساتنا هناك،وكان نقدي بحجم ما خسرناه .. هددني البعض فتمردت،وهاجمني البعض من إذاعة صوت العاصفة ..

وحدك طرقت بابي تعتذر عن صوت العاصفة .. وتحاورنا طويلا،وحملتني الى كمال عدوان على أرضية « ان الحوار المباشر من موقع الاختلاف وفي نفس الخندق افضل وأجدى » .

وتعلق ، يا أبا سلام ، ونحن نتذكر اليوم : ولكنك يا غانم عندما فرض عليك اللجوء السياسي بعدها بعام .. لجأت الى كمال عدوان من موقع الاختلاف وفي نفس الخندق .

وزرعت فينا البذرة الجديدة التي نبتت وأصبحت شجرة ناكل منها وستبقى للأجيال من بعدنا .

* * * *

تمر الأيام ويجمعنا شارع في بيروت ، نختلف ونحمل الود القديم ، ويبقى المكتب المتواضع اكبر من الشارع .

مدرسة لم تغلق بابها في مناسبة من المناسبات .. لم تضع يوماً شروطاً للانتساب اليها .. يتساقط من يتساقط .. ويثابر من يثابر ، شعارها الفرح لكل انتصار صغير .. وصلابة امام المحن .: سنوات حبلى بالمواقف والعبر والدروس احاول ان ادخل فيها عالمك الكبير الماثل امامي الآن ولكن من أي الابواب ادخل ! .

القائد السياسي ، الكاتب ، الاعلامي البارز ، والصديق الحميم ، الناقد اللاذع ، الرجل الذي علمنا كيف يكون النقد ؟ وكيف تكون شجاعة ممارسة النقد الذاتي ؟

كلها بذور نبتت فينا وسوف تبقى للأجيال من بعدنا .

* * * *

ماجد !

أرى الملصق ولا أراك فيه .. لم أدخل بيتك ولا مكتبك لكي لا أصدق ما سمعت .. كل ما أذكره ذلك اليوم الطويل الذي سافرنا فيه معاً الى روما .. في طريقنا وفي مطار بيروت كنت اجلس بعيداً عنك قليلا ، وكنت تقف مع ياسر ويحيى ورشاد . ناديتني وبالطريقة الودودة المعهودة لتسألني ان كنا احباباً ؟ ولم يثر سؤالك دهشتي لأني اعرفك .

وفي الطائرة سألك رشاد أبو شاور الا تخشى ان يقتلوك ؟ أجبت يومها بلا تردد اني أخشى المخابرات المركزية وإسرائيل فقط . ولأنك تنظر الى المستقبل دوماً كنت تعرف من هم أعداء المستقبل .

أمس فقط يا أخي جاءنا سميرانوف من نوفوستي،واتصل عزت شكري من رويتر يسألان ماذا بعد ماجد ؟ نريد موقفاً من الأواكس . ولأني لا أستطيع ان اكون ماجد .. أدركت ساعتها أننا لن نشرب القهوة معك .

غانم زريقات .

عداوة الشعراء / صداقة الشعر

أدونيس

- ١ -

صلاح عبد الصبور وأنا من « جيل » واحد . بل من عمر واحد ، تقريباً . ليس بيننا ، كتابةً أو سياسةً ، أيّ شيءٍ مشترَك . لكنّنا ، مع ذلك ، مؤتلفان في الأفق الذي يؤسّسه الشعر . كأنّ بيننا ما يمكن ان أسمّيه ، شعرياً ، صداقة العداوة ، وما يمكن أن أسمّيه ، حياتياً ، عداوة الصّداقة .

أليس هذا ما ينطبق ، في الحالين ، على العلاقات فيما بين الشعراء ، بعامّة ؟ فأنتَ كشاعرٍ « عدوٌ » للشاعر الآخر ، بطبيعة كتابتك الشعريّة ، لأنّك تكتب ذاتك الخاصّة ، وتكتبها بطريقة مغايرة . وأنتَ ، في الوقت نفسه « صديقه » لأنك سائرٌ في أفق الشعر الذي يسير فيه ، تسكنك الهواجس الإبداعية ذاتها التي تسكنه ، ففي هذه الهواجس التي هي أساسياً ، أسئلةٌ تُطرح على العالم ، يَتلاقى الخلاّقون السّائلون ، فيؤلفون ، على تباينهم ، « أرضاً » واحدة - يتباعدون فيها ، متجاورين ، ويختلفون مؤتلفين .

لكن ما أفجعَ المفارقة هنا : كأنّنا ، في الحالين ، نحتاج جميعاً إلى الموت لكي يوثّق الصّداقة بحصر المعنى - الصّداقة بين الإنسان والإنسان . فكأنّ الموت الذي يجتاح الحياة هو الذي يعلّمنا ان نحبّها،وكيف - أعني أن نحبّ طاقتَها الأولى ، وأجمل وأكمل تعبيرٍ عنها : الإنسان ، بذاته ولِذاته . أليس الموت ، إذن ، الشعر الآخر الذي لا يكتشفه اكثرنا إلاّ بعد فوات الأوان ؟

- ٢ -

أن تكون اللّغة في مستوى الأشياء ، تَلْتصِق بِجلدة الحياة ، المكسوّة بغبار الأيّام وتَعب التأمّل ـ ذلك هو الباب الذي دخل منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر . أو لنقل إنه من سُلالةٍ شعريّة تَنْحو هذا المنحى . وكان ، في علاقته مع هذه الأشياء ، يؤثر الوشوشة على الصّراخ ، والمؤالفةَ على المنابذة ، والرضّى على الغضب ، في مُناخٍ من الحساسية شبه الفاجعة . وفي هذا ما يجعلني أميل إلى أن أصف شعره بأنه وسَطٌ لِمسرحِة الكآبة . وللهوامشِ مصادفات الذاكرة : زهرة هنا أكثر ذبولاً ، زهرة هنالك أقلّ عطشاً .

ربّما لذلك يمكن القول إنّنا لا نجد في « جيلنا » (لا أحبّ هذه الكلمة في الحديث عن الشعر) ، من احْتَضنَ الطّمْيَ التاريخيّ ـ طَمْيَ الانسحاق ، والصّبر النبيل ، والغبطة التي لا تكاد تتميّز عن الفجيعة ، أو الفجيعة التي لا تكاد تتميّز عن الغبطة ، والجسد الذي ينتظر ، بحكمة الدّهر ، أن يتحوّل إلى رقيمٍ في المملكة الهيروغليفيّة ـ مملكة السرّ ، ومن سافر في أغواره واستنطقه ، ـ أقول ربّما لا نجد مَن فعل هذا كما فعله صلاح عبد الصبور . دون ادّعاء ـ كأنه هو نفسه نخلةٌ أو نافذة أو زهرة .

- ٣ -

ما اختلافُنا ؟

لكن ، أليس جوهرياً للشعر أن يختلف الشعراء في النّظر إليه ، وفي كتابته ؟ بلى ، ذلك أنّ الشعر تعدّدٌ لا وحدة . فلئن كان من شيءٍ نقيضٍ للأحديّة ، فهو الشعر . والاختلاف هنا يكشف عن هذا التعدّد ويؤكدّه . لكنه لا « ينفي » كما يتوهّم بعض « المقاولين » في سوق « النّقد » ، وبعض الذين « يقرضون » الشعر كأنهم يكتبون « فروض إنشاءٍ مدرسيّة » ، وإنما « يثبّت » ، وهو « لا يسلب » ، بل « يوجب » .

كيف يرى شاعِرٌ إلى الحياة والعالم : ذلك هو امتدادٌ لذاته . ذلك هو وجوده ،

وقد صيغ كلاماً . إنّ شاعراً آخر « نقيضاً » يحتاج إلى ذلك الامتداد ، لكي يزداد فهمه لذاته وللعالم . فالآخر وجهٌ للذات : ضوءٌ كاشفٌ ، ودفعٌ يُحرّك ويُكمل .

حين أقول ، في هذا المستوى ، إنني أختلف كشاعرٍ عن الآخر ، فإنّ قولي هذا لا يعني إنقاصاً من شعره ، أو طعناً فيه . إنه يعني ، بالأحرى ، أنني أتبارى معه ، من أجل المزيد من الكشف ، في طَرْح الأسئلة على العالم ، الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية .

- ٤ -

كان حوارنا ، صلاح عبد الصبور وأنا ، يدور حول قضايا كثيرة : مضمراً ، حيناً ، مداورةً حيناً آخر ، صامِتاً في الأغلب . ونادراً ما كان علنياً - إلاّ من جهته هو ، حيث كان يشير إليّ ، في أحاديثه الصحفيّة ، ناقداً بنوعٍ من التهجّم كنت أستَغربه . خصوصاً أنه كان يأخذني لطفه وتواضعه ، حين كنّا نلتقي ، في بيروت أو القاهرة . وأذكر أنّه ، في حديثه ، كان يحرص على قول رأيه ، باحترامٍ للرأي المخالف . وكان ، في حدود خبرتي ، لا يمارس أسلوب الطّعن بالآخرين والكذب عليهم ، كما يفعل عددٌ من « الشعراء » .

ومن هنا كنت أُفَاجأ ، حينَ أقرأ بعض أحاديثه في الصّحف ، لأنّها تقدّم ، فيما يتعلّق بي ، صورةً مختلفةً عن صورته التي أعهدها ، في لقاءاتِنا . وكنت أقول في ذات نفسي : لماذا لم يناقشني ، مرّةً واحدة ، وجهاً لوجه ، بما يثيره عليّ في أحاديثه هذه ؟ ثم أجيب : لعلّه يريد أن يستدرجني إلى نقاشٍ علنّي ؟ أم أنّ « مرضَ التهجّم » الذي يوجّه الصّحافة الأدبية العربية ويغذّيها ، استطاعَ أن يصل إليه ؟ في كلّ حالٍ ، كنت أقرأ وأصمت ، إذ ليس من عادتي ولا من طبيعتي أن أدخل في جدالٍ ، أو أن أردّ على أقوال الآخرين عنّي ، مهما كانت جارحة .

ومع ذلك فإن هذه الظّاهرة لم تؤثّر على موقفي منه ، ولم تقلّل شيئاً من الاحترام الذي أكنّه له ، شاعراً وشخصاً .

كذلك ؛ لم يكن يخفي إعجابه ببعض الشعراء أو ببعض القصائد . وأذكر ، دائماً ، بين المقالات التي كتبت عن « ديوان الشعر العربي » ومقدّمته ، مقالته الكريمة ، المحبّة . أذكر أيضاً سهرةً جمعتنا معاً في القاهرة ، طُلب فيها إلى الشعراء الحاضرين أن يقرأ كلّ منهم شيئاً من شعره . وحين جاء دوري ، رغب إليّ بإلحاح ، أن أقرأ ما كتبته عن الحسين (المسرح والمرايا ، ١٩٦٨) : مقطوعات صغيرة كتبتها في القاهرة ، وتحديداً حول مسجد الحسين . وفي حين أبدى إعجابه الكبير بها ، كان ، فيما يبدو لي ، يتحفّظ إزاء قصائد أخرى تشبهها ، فنّياً . وتساءلت : إن كان معجباً بهذه المقطوعات ، فلماذا لا يعجب بما يشابهها ؟ وفي محاولة لتفسير هذا التّناقض ، كنت أقول :

ثمة نوعان من الإعجاب بعملٍ شعري ما : الإعجاب الفنّي الخالص ، والإعجاب الانفعالي ـ التّعاطفي . يقوم الأوّل على لذّة البناء والإتقان والتّناسق . ويقوم الثاني على لذّة التذكّر والتداعيات والتّطابق بين ما في نفس القارىء وما يثيره العمل فيها . وكان أعجابه من النّوع الثاني .

لعلّ في هذا ما يقتضي الحديث عن بعض ما كنّا نختلف عليه . أقول : بعض ، لأنّ ما أكتبه هنا ليس بحثاً أو دراسة ، وإنما هو ، بالأحرى ، أقرب إلى أن يكون خواطرَ أو شهادة . لذلك ، سأقتصر على مسألتين : اللّغة الشعرية ، وعلاقة الإبداع بالبُنْية السائدة .

ـ ٥ ـ

أمّا عن اللغة الشعريّة ، فكان لكلّ منا رأيه وممارسته ، وكنّا على طَرَفي نقيض . كنت أتساءل ، فيما أقرأ نتاجه ، (ولعلّه كان يفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى نتاجي) : هل يكفي ، لكي نخرج من التّقليديّ الموروث ، ونؤسّس مقاربةً شعريّة جديدة ، أن نستخدم اللّغة « البسيطة » أو « المبسّطة » ، أو اليوميّة العاديّة ؟ وكنت أجيب دائماً ، ولا أزال ، أنّ هذا الاستخدام ليس ، بحدّ ذاته ، مهماً ، كما يزعم بعضهم ، أو شعريّاً ، وإنّما تتجلّى أهميّته وشعريّته في كيفيته . ففي هذه وحدها ، يمكن استكشاف أو تبيّن

مدى تجاوز ، أو تفجير اللّغة الشعرية التّقليدية ، من جهة ، وفتح آفاق جديدة للتعبير وطرُقه ، من جهة ثانية . فالشعر يمكنه ، مبدئيّاً ، أن يستخدم جميع الوسائل وجميع العناصر ، بلا استثناءٍ ولا حدود ، شريطةَ أن يظلّ شعراً ، وأن يكون الإبداع هو الذي يسوّغ النّظرية ويدعمها ، لا العكس .

صَحيحٌ أنّ الحياة التي يعيشها الإنسان العربيّ ترهقه ، بجميع مستوياتها ، حتى لتكاد أن تَسحقه . وتحت وطأة هذا الإرهاق السّاحق يميل بعض الشعراء ، بتأثير بعض النّظريات ، إلى استخدام اللّغة المُرهَقَةِ هي أيضاً ، تعويضاً أو عزاءً ، أو ربّما ، بحجّة البحث عن المطابقة بين النّفس المسحوقة واللّغة المسحوقة في واقعٍ مسحوق ، ممّا يخلق نوعاً من الارتياح والطمأنينة . هكذا يكتبون ، فنيّاً ، بما أسمّيه لغةً تحت اللّغة تتطابق مع هذه الحياة العربيّة التي هي تحت الحياة .

وربّما كان في هذا شيءٌ مما يفسّر الدعّوة إلى اللّغة الدّارجة : اللّغة التي عَريت من البحث والتّساؤ ل ، واكتست بالحاجة العمليّة المباشرة . ولئن صحّت افتراضاً ، هذه الدّعوة إلى لغة « الشعب » ، بالنسبة إلى اللغة الإنكليزيّة ، مثلاً ، كما يدعو إليوت ، (وهذا ما قد نجد له تفسيراً في تاريخية اللّغة الإنكليزية ، وتاريخيّة الإبداع فيها) ، فإن المسألة ، بالنسبة إلى اللّغة العربية ، أكثر تعقيداً . وليس ذلك ، حصراً ، بسبب الدين ، عموماً ، والقرآن الكريم ، خصوصاً ، كما يذهب بعضهم إلى القول ، وإنما بسبب الشعريّة أيضاً ، أو الإبداعيّة ذاتها . فمشكلات اللّغة عندنا ليست في اللّغة ، بما هي لغة ، كما يبدو لي ، بقدر ما هي في بنية العقل والنّفس - في الرؤ يا الإبداعية ، بمعناها الشامل . بتعبير أوضح : ليست اللغة العربية هي « القاصرة » ، « المتخلّفة » ، « الميتة » . . . الخ ، وإنما « العقل » العربي هو « القاصر » « المتخلّف » ، . . . الخ ، والإبداعية العربية هي القاصرة ، المتخلّفة ، الميتة . واللّجوء إلى اللغة « الدّارجة » ، أو « البسيطة » أو « المبسّطة » لا يؤدّي آلياً وبالضرورة ، كما يتوهّم بعضهم إلى تجاوز « القصور » و« التخلّف » و« الموت » . فهذا اللجوء ليس ، في أحسن حالاته ، إلاّ نوعاً من الاستيهام .

صحيحٌ أيضاً أنّ الحاجة إلى التّبادل والإيصال تطغى شيئاً فشيئاً . لكنّ مسايرةَ الشاعر لهذه الحاجة تقوده إلى أن يرى اللّغة مجرّدَ وسيلة أو أداة ، مما يتناقض مع الشّعر ولغته . أو كأنّ هذه المسايرة تشبه القول : الشمس بعيدة ، فلنصنع قُرْصاً يشبهها ، ولننظر إليه على أنه الشّمس . شعر « القُرْص » هذا ، يَشيعُ على أنه هو ، وحده ، شعرُ الشّمس . لكنّه واهِنٌ ، فقيرٌ ، مُعْتمٍ . وهو لا يُولِّد إلاّ برودة الموت . ذلك أنّ اللّغة التي يكتب بها ليست في مستوى الإنسان الخلاّق ، وإنما هي في مستوى الإنسان المستهلك ، وحاجاته العمليّة السّريعة . لذلك هي لغةٌ بلا لغة ، ولا تقدر أن تنتج إلاّ شعراً بلا شعر .

قد يكون في هذا ما يوضح بعض ما عنيته في الكلام على ما سمّيتُه ، في مناسباتٍ ومواضع كثيرة ، بِـ « تفجير » اللّغة الشعرية التّقليديّة ، وما أُسيءَ فهمه ، وكان صلاح عبد الصّبور بين الذين أساؤ وا هذا الفهم ، أو لعلّي لم أُحسِنْ إيضاحه . فلم أقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدّارجة في لغة الحياة اليومية ، أو المفردات النّابية المبتذلة ، أو الصّيغ غير النحويّة ، أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلميّة ، أو التبسيط الصّحفي ، مِمّا يُوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنّهم « يجدّدون » ، ظنّاً منهم أنّ هذه الأشياء لم يعرفها « الأقدمون » ، وإنّما عنيت تفجيرَ البنية الشعرية التقليدية ذاتها ، أي بنية الرؤ يا وأَنْساقها ، و« منطقَها » ، ومقارباتِها . أو بعبارة أكثر إيجازاً : تفجيرَ مسَار القول ، وأفقَه .

أضيف إلى ذلك أنّ اللّغة الشعرية أوسعُ وأبعد وأعمق من أن تتحدّد بالمفردات والعبارات والصّيغ . ثم إنّ أكثر الكتابات التي تلجأ إلى ذلك الاستخدام ، عفوياً أو قصدياً ـ بحجّة أنّ « الفصحى ماتت ! » ، إنما هي ، في بُنيتها العميقة ، « فصيحة » فصاحة تقليدية ، وتعكس رؤ يا تقليدية ، ومقاربة تقليديّة . وأبسط تحليلٍ لهذه الكتابات يفضحها ، بشكلٍ ساطع . وهذه المفارقة تؤكّد أنّ هذه الوسائل ليست أكثر من « حَشْوٍ تقنيّ » . وفوق هذا كلّه ، يعرف العارفون بالشعر أنّ الكتابة الشعريّة العربية القديمة تحفل ، منذ القرن التاسع (الثالث الهجري) ، بمثل تلك الوسائل . فالعابِرُ ، اليوميّ ، التّفصيلّي ، الدّارج حتى بألفاظه العاميّة ، الشائعة (وهذا ما يمكن أن

نسمّيه ، موقتاً ، بـ « شعر الأشياء » ، الحميمة أو الحيادية) يشكّل نمطاً أساسياً من أنماط التّعبير في الشعر العربيّ ، بدءاً من تلك المرحلة . ومن يريد أن يكوّن شيئاً من المعرفة عنه ، يمكنه أن يقرأ شعراء كثيرين : أبا الرّقَعْمَق ، ابن سُكَّرة ، ابن الحجّاج ، الواساني ، تمثيلاً لا حصراً . وفي « يتيمة الدّهر » للثعالبي ، نماذج كثيرة من هذا النّمط .

المسألة إذن هي زلزلة « الجسد » ذاته ، لا تغيير « الثوب » . وهي ، في أيّ حالٍ ، ليست مسألة « التفجير » النظريّ ، أيّاً كان المقصود منه ، وإنما هي مسألة الشّعر . هل هذا « التفجير » شِعرٌ أم لا : تلك هي المسألة .

ـ ٦ ـ

أمّا عن القضيّة الثانية ، فكنت أقول ولا أزال ، إن ثمة بعدين أساسيّين يحدّدان حياة الإنسان ، بالنسبة إلى الوضع الذي يعيش فيه ـ وهذا ما يصحّ ، على الأخصّ في المجتمع العربي : بعد القبول ، وبعد الرّفض . الأوّل يعني التكيّفَ مع السّائد . ويعني الثاني تطلّعاً نحو « المكبوت » ، أو الممكن . ويتعذّر أن نفهم حركة التاريخ ، بنبضها الخلّاق ، استناداً إلى التكيّف ، لأنّ هذا نوعٌ من السكون ، من التّوازن الجامد . الممكنُ ، على العكس ، هو المفتاح لفهم هذه الحركة فهماً صحيحاً . ذلك أنّه يمثل الفاعليّة المحركة للإنسان . فالإنسان ليس ما كان وحسب ، وهو أكثر ممّا هو عليه : الإنسانُ ، جوهريّاً ، أعظمُ من ماضيه وحاضره ، لأنّه خالِقٌ لمصيره : يصنع نفسه ، باستمرار ، ويصنع العالم كذلك ، باستمرار .

هكذا يبدو لي أنّ إشكاليّة المجتمع العربيّ ، بِعامّةٍ ، والثقافة العربية ، بِخاصّةٍ ، إنما هي في هَيْمنة السّائد على الممكن ، هيمنة نزعة التكيّف على نزعة التجاوز ، أو لنقل : هي في هيمنة بُعد الجواب والتّقليد ، على بعد السّؤال والإبداع . وهي ، إذن ، أعمقُ من أن تكون مجرّدَ إشكالية الفُصحى والدّارجة ، (واستطراداً : إشكاليّة الكتابة بالوزن أو النثّر) ، فهذه ليست إلا نتائج أو مظاهر . والنّظر إليها في معزلٍ عن جذرها الأساسيّ ، سطحيّ وعقيم .

مِن هنا يمكن القول إن هناك نوعين من الرّفض في الحركة الشعرية العربية الحديثة : يتمثل الأوّل في الكتابة بأشكالٍ تختلفُ ، ظاهريّاً ، عن الأشكال التقليديّة . لكننا حين نحلّل هذه الكتابة ، يتجلّى لنا أن الرّفض الذي تعلنه ليس إلاّ « ثوباً » ، مختلفاً ، موضوعاً أو مُلْصقاً على « الجسد » التّقليدي ذاته . فنحن لا نقرأ في هذا النّتاج ، المكبوت / الممكن ، وإنّما نقرأ السّائد / القامِع . أو قد نقرأ هذا « مكسّراً » - إن صَحّ التعبير ، في تشكيلاتٍ مختلفة . ومن هنا لا يصدم القارىء التّقليدي لأنّه لا يمسّ « جسده » ، وإنما يلامِسُ « زينته » ، عدا أنّه ، إجمالاً ، في مستوى الإدراك المباشر - أي أنه غيرُ إشكاليّ .

هذا النّتاج ، أخيراً ، يحجب الوعي ، على مستويين : سياسيّ ، وثقافي - نقديّ . فهو ، من الناحية الأولى ، يكوّن بطبيعته جزءاً من بنية النّظام السياسيّ - الثقافيّ السّائد . وهو ، من الناحية الثانية ، « يفرض » - بقوة انخراطه في السّائد - نَقْداً لا يدرسه كـ « مشروع » وكـ « مستقبل » ، كما هو الشأن في النّتاج الإبداعي ، ولا يُعنى بما تمكن تسميته بـ « حركيّة النّص » . إنه نَقْدٌ يدرسُ « حِزامَ » النّص ، لا النصّ ذاته . والنّقد هنا ، كهذا النتاج الذي ينقده ، غيرُ إشكاليّ - أي غير تاريخيّ ، بالمعنى الحركيّ الخلاّق ، عدا أنه يحجب الوعيَ ، هو أيضاً .

أمّا النّوع الثاني من الرّفض فيتمثّل في الارتباط العُضوي بإشكالية الواقع / الممكن ، في تاريخيّة الإبداعية العربية ، أي في التاريخ العربيّ ككلّ . الرّفض هنا هو نفسُه إشكاليّ : مع المجتمع وضدّه في آن ، داخل « لغته » وخارجها في آن . وهو يتجاوز المفردة وصيغ التّعبير : يتجاوز مجرّدالتشكيلالأزْيائي ، إلى ما سمّيته بـ « زلزلة الجسد » . إنّه رؤ يا شاملة - موقفاً ، وتعبيراً ، وبنية . إنه التاريخ كلّه ، بتناقضاته كلّها ، مِن أجل أنْ يكون إشارة إلى كتابة تاريخٍ آخر .

- ٧-

مع ذلك ، ليست الآراء أو النّظريات إلا نوافذ نُطلّ منها . أو ليست إلا إشارات في طريق البحث عن مزيدٍ من الضّوء . فهي لا تصنع أيّ شاعرٍ ، ولا تسوّغ أي شعر .

الإبداع يلغي النظرية ، ومن الشّعر نفسه تنبعُ المفهومـات ، وليس العـكس . ولعـلّ الدّلالة الأساسية للنظريات والآراء تكمن في أنّها تكشف عن التمزّقـات والتّململات والتطلّعات داخلَ ثقافةٍ ما ، في مجتمعٍ ما . وفي هذا تبـدو أهمّية الوعـي النظـريّ - إبداعيّاً ، لدى الشاعر . فدون هذا الوعي قد يساعِدُ في خنْق الوَعْي عند القراء الذين يتوجّه إليهم ، ويثبّت السّائد ، مُخْمِداً الرّغبات الإنسانية التـي هي ، عُمْقيّاً ، نزوعٌ نحو اختراق السّائد .

- ٨ -

سلاماً لصلاح عبد الصّبور عدوّاً/صديقاً في الشعر .

أنا وصلاح عبد الصبور والموت

أحمد عبد المعطي حجازي

لا يكشف حياة المرء شيء كما يكشفها موته . الحياة خط متحرك ، والموت دائرة تثبت الحركة وتنغلق عليها وتوقفنا امام تفاصيلها التي كانت متناثرة ، ووقائعها التي كانت متباعدة متنافرة ، فاذا هي في مجال الدائرة تتقارب وتتواصل وتنسجم ، فنفهم نحن هذا المسار الذي كان مشتتا في ضوء اجتماعه ، نفهمه في سكونه الاخير اكثر مما كنا نفهمه في تدفقه الجياش وتولداته ، حكيمة او طائشة .

واذا كان هذا القول يصدق على الناس جميعا ، فهو عن صلاح عبد الصبور اكثر صدقا والحاحا ، لأن موته لم يكن مجرد خاتمة لحياته ، بل هو مصداق لها ، حتى يمكننا ان نقول ان موته هو نهاية تجربته مع الموت ، نهاية توقعها هو دائما ، وربما أرادها ارادة .

نعم ان موته دليل باهظ على صدقه ، واضاءة فاجعة لحياته تبطل كثيرا من الأوهام عنه ، وتكشف لنا صورا من العذاب الأليم الذي عاناه في روحه وجسده ، ونحن نحسبه مجرد كنز شعري استأثر به وحده فألح في استخراج روائعه حتى كأنه استنفده او كاد ، وهو لم يكن في الحقيقة الا متحدثا عن هول يراه رأي العين ، ملحا علينا في أن نضع يدنا على موطن دائه ، وان نقترب منه اقتراب الأخلاء الحميمين

كان كثيرا ما يصيبه الأرق في السنوات الاخيرة ، فيلجأ الى بعض اصدقائه القريبين يستعين بمسامرتهم في طلب السكينة لروحه ، وقد يشرب فيسرف احيانا ، وقد يقرأ من شعره فيستغرق ، وقد يغلبه البكاء . قال لي انه شرب هو ويوسف

ادريس ثلاث زجاجات في ليلة واحدة . وفي احدى سهراته الأخيرة تناول مجموعة أشعاره فقرأها على اصحابه ـ في الحقيقة لنفسه ـ من الغلاف الى الغلاف . وفي سهرة اخرى في منزل صديقه الأثير فاروق خورشيد أحس بتعب مفاجىء فاسترخى حتى مرت الأزمة ، وتكرر ذلك مرة اخرى في منزله . ولا شك ان هذا كان انذارا مبكرا بما سيحدث في منزلي . ومن المدهش ان هذا الانذار الذي تكرر مرتين لم يثر قلقه فلم يستشر طبيبا ، فلعله الخوف من الموت ، ولعله الرغبة فيه .

ليس للموت ، اذن ، في الكلام عن صلاح عبد الصبور هذا المعنى الأكاديمي التقليدي ، معنى الحد والفاصل والنهاية . ان الموت بالنسبـة له هو المدخـل والبداية . بداية تأخرت في الزمن ، لكنها السابقة في الوجود ، فلا مفر في الحديث عنه من هذا المدخل ، حتى والمتحدث أخ له عرفه من البدايات ، ورافقه حتى مثواه الاخير .

كأنما كان صلاح ينتظر عودتي الى مصر بعد ثماني سنوات من الغياب ، ليختتم الرحلة الطويلة التي قطعناها معا بين ذراعي . كأنما كان يطلبني انا بالذات ليقدم لي وحدي هذا المشهد الختامي المروع في قاعة استقبال المرضى الكالحة البياض في احد مستشفيات القاهرة ، في الثانية بعد منتصف الليل . لعله كان يظن اني مصدق فيه قالة السوء ، فأراد ان يشهدني على فداحة الثمن الذي كلفه إياه موقفه الحقيقي . ولعله توقع ان اكون عاتبا عليه صمته والكلاب تطارد اسمي في كل انحاء مصر وتجد في محوه او تشويهه ، فأراد ان يواسيني بآخر خفقة في جناحه المهيض !

* * *

كانت صداقتنا مختلفة اختلافا نوعيا ـ على الأقل بالنسبة لي ـ عن كل صداقة اخرى . كنا متوادين مؤتلفين الى درجة المكاشفة الحميمة ، وكنا مختلفين ومتنافسين الى درجة الخروج احيانا عن قواعد اللعب . كان كل منا يعرف مزايا صاحبه كما يعرف عيوبه ، وكنا متفاهمين دون اتفاق صريح على ان صداقتنا تقوم بذاتها ، فكأنها مستغنية عن مزايانا ، وكأنها غير ضيقة بعيوبنا ، نوع غريب من

العلاقات الانسانية مرسوم بتعقيد شديد ، ففيه من عواطف الأخوة ، ومن تقاليد الزمالة ، ثم لا يخلو ايضا من شرور الخلاف والمنافسة .

كان لقاؤنا الاول في أواخر عام ١٩٥٥ وكان فاترا غير متكافىء . فلسنا ندين لهذا اللقاء بصداقتنا التي لم تبدأ حقا الا في أواخر العام التالي بعد ان أصبت قليلا من الشهرة ، وضمنا عمل واحد في دار « روز اليوسف » .

عندما التقينا لأول مرة ، كنت شابا في العشرين مغلقا على احساس فادح بالموهبة والاضطهاد ، وكنت قد قرأت لصلاح الذي كان يكبرني بأربع سنوات قصائده الطليعية التي بدت لي آنذاك نثرا بالمقارنة بشعري الرمزي . لكن صلاح كان قد أصبح مشهورا ولم أكن انا الا شاعرا مبتدئا . وكان هو مدرسا يعمل في احدى مدارس القاهرة ، وكنت عاطلا أبحث عن عمل في الصحافة التي كانت لا تزال ملكية خاصة ، بعد ان اعترضت وزارة الداخلية على تعييني مدرسا في مدارس الحكومة .

أذكر ، كان لقاؤنا في ساحة كلية دار العلوم ، في نهاية يوم دراسي.لا أذكر المناسبة التي ساقتنا لهذا اللقاء . لعلها كانت أمسية شعرية ، ولكنني أذكر الاطار . كان عصر يوم خريفي ، في ساحة الكلية التي بنيت في القرن الماضي ، ففي اسلوب عمارتها وفي شيخوخة أشجارها التي تخترقها الريح وأسراب العصافير كآبة مرتجفة مخيمة ، تزيد احساسي بالغربة والعجز . نبهني الى وجوده صديق لا أذكره الآن ، وكان هو جالسا على الطرف من دكة خشبية فجلست على طرفها الآخر ، وقدمت له نفسي ، وتبادلنا كلمات قليلة فاترة زادتني احساسا بالوحشة فانصرفت .

كان في هذا اللقاء يبدو بسمرة وجهه وشاربه وأنفه الكبير وشفته السفلى الممتلئة المسترخية جهما شهوانيا عابثا مكتفيا بنفسه . ولم أستطع في هذا اللقاء الاول ان الحظ ما في عينيه من جمال ونبل وانكسار .

أظن انه ظل يعطي لأول وهلة هذا الانطباع الخارج عن نفسه ، فقد كان في حقيقته ، رقيقا متواضعا شديد الاقبال على الناس . لكن هذه المفارقة بين الظاهر

والباطن لم تقتصر على شخصيته ، بل اطردت لتطبع كل جانب من جوانب حياته الروحية والعملية . فصلاح عبد الصبور يبدو سعيدا ناجحا واثقا من نفسه ، بينما يقدم لنا شعره عالما مناقضا لذلك تماما . وصلاح يبدو صديقا لكل الأطراف المتناقضة ، لكنه في الحقيقة ليس مع أي طرف ولو كان قريبا منه . انه مع نفسه .

في « روز اليوسف » وفي حمى المعركة التي خضناها انا وهو ، بنجاح ، ضد الشعراء المحافظين لم نعد نفترق . تجمعنا الموهبة والعمل المشترك في مكتبين متلاصقين في غرفة واحدة ، والسكن في منزلين متقاربين . والسهر حتى الصباح مع بقية زملائنا في المنازل ، ومنتديات الأدب التي كانت لا تزال قائمة ، وفي المطاعم ومقاهي الفنادق الكبرى التي كانت عامرة حتى اواخر الستينيات بحلقات مختلفة من الصحفيين والأثرياء والفنانين والسياسيين ، ولا تخلو ايضا من النساء . وفي كل هذا ، في الشعر وفي الكتابة ، في الحب والصداقة ، كان صلاح لامعا ناجحا مرموقا .

كان في الخامسة والعشرين حين تحقق له كل شيء ، الشهرة ، والعمل اللامع ، والأجر المجزى ، ورضى الجميع بما فيهم الدولة التي اختارته ضمن النادرين من أبناء جيله لتخلع عليه أوسمتها وجوائزها ، وتعهد اليه منذ أواسط الستينات بادارة عدد من أهم مؤسساتها الثقافية ، فأين يكون مصدر شقائه واحساسه المدمر باليأس والهزيمة والموت ، اذا أردنا ان نبحث عن هذا المصدر في حياته الشخصية والعملية ؟

* * *

في علاقته بالسياسة ، كان صلاح الذي بدأ متعاطفا أيام الصبا مع « الاخوان المسلمين » قد أخذ يقترب في أوائل الخمسينيات من الشيوعيين ، متأثرا في ذلك بما كان للماركسية آنذاك من جاذبية شديدة ولمعان فاتن عند كثيرين من الشباب المثقفين والأدباء والفنانين ، يساعد في انتشارها بينهم تأجج الحركة الوطنية ، وظهور الوعي الطبقي ، بالاضافة الى ما ساد أروقة الجامعة المصرية من تيار عقلاني ، كانت محاضرات طه حسين . وأمين الخولى ـ في كلية الآداب ـ

تزيده قوة وتدفقا ، ولهذين الاستاذين يدين صلاح بجانب كبير من ثقافته . وفي هذا الاطار ـ علاقته بالماركسية والشيوعيين ـ استطاع ان يفتك نفسه كشاعر من أسر التقاليد الشعرية القديمة ، ويخطو خطوة واسعة نحو التجديد .

في هذه المرحلة كتب قصائده « شنق زهران » و« الناس في بلادي » و« أبي » التي لاقت شهرة واسعة سواء بما أثارته من اعجاب او بما أثارته من انكار . لقد نجح في خلق لغة شعرية جديدة تستفيد من العامية المصرية والموروثات الشعبية ، وتصل في الوقت ذاته الى مستوى من الغنائية والتجريد يمكنها من مخامرة القضايا الانسانية الكبرى والاستفادة من الشعر الأجنبي ـ تأثره باليوت مثلا في قصيدة « الملك لك » .

يعترف صلاح في كتابه « حياتي في الشعر » بعلاقته « بالفلسفة المادية التي كنت قد اقتربت منها اقترابا كبيرا ، وبخاصة بعد تخرجي من الجامعة عام ١٩٥١ » . لكن صديقا لنا مشتركا ـ طلب عدم ذكر اسمه ـ يؤكد ان صلاح تجاوز الاقتراب الشديد من الماركسية الى اقتراب شديد كان أشبه بالعضوية من تنظيم شيوعي ظهر عام ١٩٥٣ باسم « نواة الحزب الشيوعي » ، وان صلاح آنذاك كان يمر بأزمة عاطفية حادة أراد ان يتخطاها بالانهماك في النضال السياسي . لكنه طلب اعفاءه من واجبات العضوية ، وانسحب من التنظيم عام ١٩٥٤ .

وقد سألت الناقد محمود أمين العالم الذي كانت تربطه بصلاح في الخمسينيات علاقة وثيقة ، وهو في ذات الوقت ممن قادوا « نواة الحزب الشيوعي » رأيه في هذه المسألة فنفى العلاقة التنظيمية وأكد علاقة الصداقة . وانا شخصيا أميل الى ما يقوله محمود امين العالم . فسوف نرى هذا الموقف مطردا عن صلاح ، ان يقترب ولا يعتنق ، وان يميل دون ان ينخرط .

لكن شعر صلاح كان يقدم في تلك المرحلة كنموذج للأدب الذي يدعو له النقاد الماركسيون ، وقصيدته « عودة ذي الوجه الكئيب » التي هجا فيها عبد الناصر كانت متداولة في معتقلات الشيوعيين كعمل من أعمال مقاومة الحكم العسكري .

وهناك من الوقائع التي شهدتهـا بنفسي ما يدل على ان علاقـة صلاح بالشيوعيين ظلت طيبة الى قيام الوحدة المصرية السورية التي انحسرت في أعقابها الماركسية انحسارا كبيرا فكرا وتنظيما . في ذلك الوقت بدأ صلاح مرحلة جديدة في الفكر والسياسة والشعر ايضا . لقد انحاز للفكر القومي العربي وعبر عن هذا الانحياز فيما كتبه من مقالات نظرية وتعليقات سياسية . وتخلى في الشعر عن محاولته في خلق فصحى « مصرية » وارتد الى نوع من الرومانتيكية في لغته وهمومه الشعرية عبر عنها ديوانه الثاني « أقول لكم » الذي صدر في عام الانفصـال ١٩٦١ .

لكن صلاح الذي ابتعد عن الماركسية مقتربا من القومية ، ما لبث ان ابتعد عن القومية او الناصرية بتعبير ربما كان أدق ، ودخل مرحلة اخرى هي المرحلة الليبرالية التي ستعقبها مرحلة اخيرة انصرف فيها تماما او كاد عن العقائـد الاجتماعية والسياسية ، واستغرقته المشكلات الميتافيزيقية وخاصة مشكلة الموت التي لم ينشغل بها كقضية فحسب ، بل عاناها معاناة كاملة مما جعل بعض النقاد يصفون هذه المرحلة الاخيرة في حياته وفكره بالعدمية .

* * *

أستطيع ان اقول ان عقيدة صلاح عبد الصبور السياسية كانت دائمـا رقيقة ، او انه كان دائما ميالا لا معتقدا ، في علاقته بالناصرية . وهذا ما يفسر تردده وتقلباته اكثر مما يفسرها خوفه من بطش السلطـة او رغبتـه في ارضائها ، وان كنت لا استبعد ان يكون الخوف او الرغبة سببا من الاسباب ، لا السبب الاول ولا السبب الوحيد .

ان نقد صلاح للأفكار السلفية والماركسية والناصرية لا تنقصه الحرارة ولا الصدق ، ولقد خرج على الناصرية في عهد عبد الناصر ، بل خرج عليها في أزهى وأقوى مراحلها عام ١٩٦٥ كما أشهد بنفسي وكما يشهد شعره المكتوب في تلك الفترة . فلو كان راهبا أو راغبا لآثر الصمت آنذاك . صحيح انه اضطر بعد ذلك الى مجاملة النظام اكثر من مرة مما سبب له احساسا مرا بالندم والسخط على

نفسه ، لكن هذا الخطأ لم ينج منه مثقف مصري واحد في نلك الوقت ، حتى الموالون للنظام النين كان يدفعهم الخوف من الشك في ولائهم الى اعادة تأكيده ، ولماذا لا يكون صلاح مثله مثل كثير من المثقفين ايضا يكن الحب لعبد الناصر وهو في ذات الوقت يتمنى سقوطه ؟ اليس الزعيم الفرد هو الاب الذي يحبه الأبناء ويتمنون في ذاته الوقت ان يقتلوه كما يذهب فرويد ؟

بعد هزيمة ١٩٦٧ لم تعد المشكلة مشكلة ديموقراطية ، فقد شمل الخراب والعقم والموت والفساد والخطيئة وجه العالم وبدا صلاح طائر اللب ، لا تقع يده على شيء صلب ولا تشيم روحه بارقة أمل .

* * *

من تلك الفترة التي تحول فيها صلاح عن الناصرية الى ان غادرت مصر عام ١٩٧٤ لم ينقطع جدلنا واختلافنا حول عبد الناصر وان لم نتخاصم ابدا ، بل ربما كنا في خلافنا متعاطفين . كنت متحمسا لعبد الناصر ، مدركا في ذات الوقت الوان الظلم والقهر والفساد التي تقع في زمنه ، وكان صلاح في أول الأمر يتحدث عن الحرية بمفهومها الليبرالي الذي لم يكن يصرح به تصريحا وانما كان يفهم ضمنا من كلامه . وان ظل مع نلك ينقد المجتمعات الرأسمالية،او على الأصح يندد بالفقر، فقد كان تنديده بالنظم الشمولية أشد .

كان موهوبا في السخرية ، ظريفا ومرا . وكان يستخدم موهبته هذه بتفوق في تسفيه حماستي مستشهدا بالوقائع اليومية التي كانت في غالب الاحيان ضدي ، وكانت انباؤها تصل اليه دائما قبلي ، بل كانت تصلني عن طريقه ، فأواجهه بالمظالم الموروثة وأتحداه بشرف الغايات ومشروعيتها ، مستخدما في نلك سلاحا مفلولا بالنسبة له من الكلام المنطقي والعاطفي ، ثم نتوقف بعد ساعات وقد انهكنا التعب دون ان يتزحزح أنيا عن موقفه شعرة . وهكذا في كل لقاء .

لم يكن صلاح في نلك الوقت معارضا بل كان رافضا ، لم يكن ضد السلطة وحدها ، بل كان يسخر ايضا من المعارضة ، ولم تكن الليبرالية بالنسبة له نظاما

بل كانت شاهدا على رفضه للاستبداد . وهو في الحقيقة لم يكن يدافع عن الليبرالية وانما كان يدافع عن فكرة الحرية التي لم يكن متأكدا تماما من ان نظاما بالذات قادر على تحقيقها كما يشتهي ، ولذلك انتهى الى اليأس والاشمئزاز والسخرية من كل شيء ، فلم يحمل نفسه عناء معارضة السلطة او تأييدها . لقد أصبح ينكر ان يكون لهذه المطلقات قيمة في ذاتها منفصلة عن الأشخاص الذين يمثلونها ، وصار يفاضل بين أفراد وأفراد لا بين افكار وأفكار . ومن هنا نشأت بينه وبين بعض المسؤولين في السلطة علاقة مزدوجة ، فهو يقدر لهم لطفهم او ذكاءهم ، ويكن في الوقت نفسه رفضا شديدا للنظام الذي يمثلونه . والمشكلة التي وقع فيها بعد ذلك هي ان نجاحه الوظيفي صار عبئا عليه ، لأنه وصل به الى مناصب اصبح فيها على الرغم منه ممثلا للنظام الذي يرفضه . هذا هو التعقيد الذي لم يكن بعض منتقدي صلاح على بينة منه .

* * *

منذ ان غادرت مصر اوائل عام ١٩٧٤ الى ان عدت اليها صيف هذا العام ، التقينا مرتين ، الاولى في بغداد ربيع ١٩٧٧ في مهرجان المتنبي ، والأخيرة التي كانت الفاجعة .

في بغداد عاتبته على قبوله رئاسة تحرير مجلة « الكاتب » بعد ان قام وزير الثقافة وقتذاك يوسف السباعي بطرد رئيس تحريرها أحمد عباس صالح الذي أخذ يفسح صدر المجلة للمعارضين . نعم ، ان المجلة مجلة حكومية ، فهي ان لم تكن مضطرة للتأييد الصريح فليس لها الحق في المعارضة الصريحة . وربما زاد الموقف حرجا اصرار احمد عباس صالح على رفض الحلول التي اقترحت عليه ، ولنفرض ــ كما يقال ــ انه لم يقصد بهذه الصلابة وجه الحق خالصا ، بل أراد ان يحقق من وراء هذا الموقف منفعة شخصية . لكن قبول صلاح لرئاسة مجلة طرد رئيسها السابق بسبب آرائه خطأ كبير .

ما لم يقله صلاح ــ ولعله خجل من التصريح به ــ ان وزير الثقافة طبع

اسمه على المجلة قبل موافقته . وأصدر العدد الجديد بالفعل واضعا صلاح امام الأمر الواقع فلم يعد أمامه الا أحد أمرين : اما ان يعلن رفضه لما حدث على الملأ ، فيكلفه هذا الاستقالة من منصبه في وزارة الثقافة والتعرض للبطالة ان لم نقل للجوع ، واما ان يقبل الأمر الواقع ويسكت على هذه « الخدمة » التي أغتصبها منه الوزير اغتصابا . هكذا جاءته الطعنة الاولى من الحكومة ، وتبين له بعدها انه لا يستطيع دائما ان يحافظ على عدم انتمائه ، وان السلطة لا يهمها ما يبطن ما دامت تستطيع ان تضع اسمه على ما تظهر .

لاحظت في بغداد ان صلاح أصبح يشرب بنهم وبرغبة ملحة في تدمير ذاته . اذكر انه كان في السنوات الماضية يشرب أقل ويبتهج اكثر . كان يشرب اقل مني بكثير . لكنه في هذه المرة اصبح يشرب كثيرا ونادرا ما يبتهج . لم يكن في الحقيقة يبتهج ، كان يتكلم ، وأصبح يدافع عن نفسه ، وقد يبتسم او يلقى بتعليقاته الساخرة ، لكن المرارة اصبحت لديه أرجح من الخفة والظرف . وهكذا كان في المرة الاخيرة .

منذ وصلت الى مصر ونحن في لقاء متصل . كنت أتوقع ان يكون ادراج اسمه في قوائم المقاطعة العربية قد وجه اليه طعنة مسمومة . وكنت أعلم ـ على عكس المعلومات التي بلغت لجان المقاطعة العربية ـ انه حاول كل ما في وسعه ان يمنع اشتراك الاسرائيليين في معرض الكتاب الدولي ، ولم يسعه في النهاية بعد ان اقتحمت الشرطة مكتبه في المعرض ، وفتشت حقيبته خلال تعقبها للمتظاهرين المحتجين على اشتراك الاسرائيليين لم يسعه الا ان يقدم استقالته من منصبه لوزير الثقافة الذي اعتذر له وأقنعه بسحب الاستقالة ، لكنه فوجىء باسمه وقد اصبح مقاطعا بتهمة التعامل مع اسرائيل ـ ساء ما يزعمون ! ـ وهكذا جاءته الطعنة الأخرى من المعارضة ، فالمعارضة كالحكومة لا تهمها النوايا ، وبامكانها هي ايضا ان تأخذك بالظن وان تضع اسمك في المكان الذي لا تحب . تماما كما وضع يوسف السباعي اسمك على مجلة الكاتب !

أخبرته ان عدة صحف عربية نشرت حقيقة ما حدث في معرض الكتاب ، وان كثيرا من المثقفين الذين صادفتهم في الخارج يحترمونه ويدافعون عنه . نزلت

كلماتي بردا وسلاما عليه ، وأدرك اني لم اكن اواسيه او أطيب خاطره بكاذب القول ، بل أقول له الحقيقة ، ففتح قلبه يحدثني عما يرى ويعاني .

لم يكن صلاح عبد الصبور مؤيدا للنظام ، بل كان موظفا كبيرا في الحكومة ، لم يكن ايضا ضمن صفوف المعارضة التي تتكلم بلغة عبد الناصر لأنه كان يرى ان العهد الحالي ليس الا امتدادا او استطرادا منطقيا للعهد الذي سبقه . هذا هو ملخص رده على صديقنا المشترك بهجت عثمان الذي تجاوز الحد في حديثه معه خلال السهرة التي أقمتها في منزلي بمناسبة عيد ميلاد ابنتي ودعوت اليها صلاح وبهجت عثمان ، وأمل دنقل وجابر عصفور ، احس صلاح بتعب مفاجىء وضيق في التنفس فحملناه انا وجابر الى المستشفى المجاور . بعد دقائق مات على ذراعي بينما رفيقنا الثالث يحاول الاتصال بأستاذ القلب الذي وصل على الفور، لكن بعد فوات الاوان !

* * *

ليس الحزن هو مفتاح شعر صلاح عبد الصبور كما يظن دائما نقاده المخدوعون بكلمة « الحزن » التي تتناثر في أشعاره الأولى كما يتناثر الطعم فوق فخ مموه ، فأخذوه بما حسبوه ميلا عاطفيا لا يبرره سبب موضوعي في الواقع . ورد هو فقبل التهمة بعد ان عدلها فقال انه ليس حزينا ولكنه متألم ، ثم برر ألمه بأسباب موضوعية خفيت على النقاد ولم تخف على الفنانين او ـ كما في تشبيهه ـ فئران السفينة الذين يستشعرون غرقها قبل ان تغرق بالفعل (حياتي في الشعر). لقد اضطر الى مجاراة النقاد فثبت التهمة على نفسه وان انكر انها خليقة فيه . ففي الواقع مبرر كاف للحزن والألم . وها هي السفينة قد غرقت بالفعل كما رأى في نبوءاته السوداء لا كما كان يرى النقاد . ولو كان صلاح في اعترافاته النثرية قريبا من نفسه كما كان في شعره لرد على هؤلاء النقاد بأن داءه ليس الحزن ، وليس الألم ، وليست له ايا كان اسمه علاقة بالواقع ، وانما داؤه الموت ، موته ، وموت العالم.وهل كانت نجاة السفينة بِرادّة صلاح عن هذا الاستغراق الراعب في وجه هذه البئر المعتمة ؟

في الخمسينات وأوائل الستينيات ، وصلاح في زهرة شبابه وقمة شهرته ، ومصر تتغير وتتقدم وتنتصر ــ على الأقل في الظاهر ــ والكل يشعر بالعافية في الواقع وفي نفسه ، واللغة حماسية وكلمة الهزيمة منسية منبوذة ، كان صلاح عبد الصبور هو الشاعر الوحيد الذي اكتشف كلمة الهزيمة وأعاد لها الاعتبار :

(وانا اعتنقت هزيمتي ورميت رجلي في الرمال)

قصيدة « هجم التتار » ــ الديوان الاول

(اني انهزمت ، ولم أصب من وسعها الا الجدار)

قصيدة « السلام ــ الديوان الاول

(لا تبكنا ، يا أيها المستمع السعيد
فنحن مزهوون بانهزامنا)

قصيدة « أغنية لليل » ــ الديوان الثالث

لا علاقة لهذه الهزيمة التي يتكلم عنها صلاح بواقعه الشخصي او بواقع المجتمع . نعم،ان صور الخراب والعقم والموت سادت شعره ، وأصبحت أكثف وأمر بعد هزيمة ١٩٦٧ ، ولكنها لم تبدأ معها ، بل بدأت مع الانتصارات . وربما يكون احساسه بالهزيمة قد استفحل بعد كارثة يونيو (حزيران) . لكن هذه الكارثة لم تخلق فيه هذا الشعور من العدم . ثم ا ن المسألة لم تعد مسألة هزيمة بالمعنى المباشر ، أي في تجربة بالذات او في معركة محدودة ، وانما اصبحت هزيمة الوجود الانساني كله . انها خيبة أمل في الحياة . واذا كانت الهزيمة ، كلفظ ، تتردد في عدد محدود من قصائده ، فكلمة الموت تسود كل أشعاره ، ليست الكلمة فحسب وما اكثر ترددها وانما الخراب ، العقم ، الفساد ، الخطيئة ، الندم ، الصقيع ، الانهيار ، الذبول ، الانكسار ، السم ، الصبح الميت ، الريح الملعونة .. كل الديوان ، مفردات وصورا ، وموضوعات ، وتركيبات ، وايقاعات .

* * *

يرتبط الموت في كل مرحلة من مراحل شعر صلاح بموضوع ما . لكن الموت يظل البذرة الاولى ، او الدورة التي تأكل كل بذرة وتبقى .

في الديوان الاول يرتبط الموت بالاستبداد والقهر :

(ذات مساء ، حط من عالي السماء أجدل منهوم ليشرب الدماء

.....

معذرة صديقتي ، حكايتي حزينة الختام لأنني حزين)

قصيدة « رحلة في الليل »

(الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز وأقام حكاما طغاة)

قصيدة (الحزن)

اما في الديوان الثاني فالموت موتان : موت رضى مرتبط بشجاعة الروح ك
في قصيدة « موت فلاح » ، وموت تافه مرتبط بالعجز والجبن والتردد ، فهو موت
الحياة :

(انا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر ولكني رجعت دون فكر
انا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت لم يجد لدي ما يميته
وعدت دون موت)

قصيدة « الظل والصليب »

بداية من الديوان الثالث « أحلام الفارس القديم » يصبح الموت انحلالا
مفهوم لقوى الانسان والطبيعة ، وعنصر فساد في الكون لا علاج له . انه هنا م
العالم او الموت المطلق :

ينبئني شتاء هذا العام ان داخلي مرتجف بردأ
وان قلبي ميت منذ الخريف)

قصيدة « أغنية للشتاء » ـ أحلام الفارس القديم

(كان مغنينا الأعمى لا يدري
ان الانسان هو الموت)

قصيدة « تنويعات » ـ شجر الليل

(معذرة ، نختصر الكلام
فالجثث الكثيرة التي دفنتها عاما وراء عام
تريد ان تنام)

قصيدة « استطراد أعتذر عنه » ــ تأملات في زمن جريح

(... لكن الاشياء
لستني واعتصرتني
حتى اصبحت هواء
يتسرب في المحو)

قصيدة « تجريد ١ » ــ الابحار في الذاكرة

* * *

من أين جاءته فكرة الموت اذا لم يكن من واقع حياته ولا من واقع المجتمع ؟
لم يبق الا طفولته او ثقافته ، اما الطفولة فليست لدينا مصادر تكشفها ، وان ذكر في كتابه (حياتي في الشعر) ما يفهم منه مواظبته على كتابة مذكراته اليومية ، فلعلها تنشر حتى تضيء لنا بعض جوانب هذا اللغز . واما الثقافة ، فقد يخطر لي ان اتذكر اهتمام الوجوديين المصريين بمشكلة الموت ، عبد الرحمن بدوي في كتابه « الموت والعبقرية » وزكريا ابراهيم في دروسه التي كان يلقيها في الجامعة في أواسط الخمسينيات حول مشكلة الموت عقب عودته من فرنسا . لكن صلاح لم يكن مغرما بالوجودية ولم يذكرها ضمن مصادر ثقافته في كتابه المشار اليه .

* * *

هل كان صلاح عبد الصبور يريد حقا ان يموت كما أشرت الى ذلك اكثر من مرة ؟

لست أعلم ان صلاح قد حاول الانتحار ابدا ، ولم يصرح في اعتراف شفوي او مكتوب بالتفكير فيه ، ونحن لا نستطيع ان نعامل شعره معاملة الاعتراف الحقيقي ، فنبني نتائج على مثل قوله (فكل ما اريد قتل نفسي الثقيلة) من قصيدة



« الخروج » ـ ديوان « احلام الفارس القديم » . لكن في كتابه (حياتي في الشعر) اشارة تدفعنا الى التساؤل حول علاقته بفكرة الانتحار ، وذلك قوله عن شدة تأثره في صباه الباكر بما كان يقرأ « فلم أكن في ذلك الوقت أعرف اللعب بالأفكار ، بل الحياة فيها ، ولو قرأت في تلك الفترة كاتبا يبشر بالانتحار ومس حديثه قلبي لانتحرت » .

لقد ألف كتابه هذا عام ١٩٦٨ وهي ذات الفترة التي كرس فيها كل شعره تكريسا تاما للحديث عن الموت كما ذكرت من قبل ، فهل يكون حديثه عن الانتحار صدى لاستغراقه الفني في موضوع الموت ؟ ام ان هذا الاستغراق الفني على العكس من ذلك صدى لفكرة الانتحار التي أرجح انها راودته بالحاح في هذه المرحلة ؟ .

* * *

أشعر انني افهم الآن صلاح أفضل مما فهمته في حياته . ولهذا احس بندم شديد،ويتضاعف شعوري بالخسارة ، لأني لم أبذل مثل هذا المجهود لفهمه وهو بجانبي ، وهو قريب يلبي دعوتي او يدعوني ، فيجيب على أسئلتي ويفرط لي كل أسراره . كان سيفرح فرحا عظيما وهو يراني أهتم به هذا الاهتمام وأكن له هذا الحب الذي أصابتنا فيه عدوى الأيام الخشنة ، فكنا معه خشنين ونحن أول المجروحين المتألمين !.

باريس ٩ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٨١

الذهنية علاقة لغوية

دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم

بطرس حلاق

« عودة الروح » معلم اساسي في سياق الرواية العربية بل وفي تطورها ولعلها قفزة نوعية في الميدان الروائي . هذا ما اجمع عليه ، كما يبدو ، النقاد والجمهور . ولا ادل على ذلك من عدد طبعات الكتاب وغزارة الدراسات عنه ومحاولات نقله الى المسرح ، وفي الفترة الاخيرة ، الى الشاشة . لا شك ان الباعث على هذا الاجماع هو هذا الربط الوثيق بين فن روائي ممتع وفكرة رئيسية تحرك الشعور القومي لدى القارىء المصري فيما هي تبحث عن جذوره وتقذف به في المستقبل .

وقد كثرت الدراسات حول كل من هذين الجانبين ، كان بعضها فنيا واكثرها اجتماعيا او نفسيا ، إلم نقل عقائديا ، لا ينظر الى النص الا بوصفه منطلقا لدراسات هامشية نسبة الى هذا النص . بل ان الدراسات الفنية نفسها لم تكن يوما وافية ملمة بمجمل النص اذ اتت دائما اجتزاء لجانب من الجوانب الفنية او تأملا شخصيا تختلط فيه الخاطرة الوجدانية بالبحث ، او تطبيقا تعسفيا لفكرة او منهج ما . ولم نقع ، حتى الآن ، على دراسة فنية متكاملة ، فضلا عن دراسة تنطلق مما هو معطى موضوعيا ، النص ، لتبرز ، انطلاقا منه وفي آن ، التركيب الشكلي وما ينطلق به من « رسالة » او فكرة ، الفكرة عبر التركيب والوحي بدء من الفن ، لتفجر عالمه من داخله مكتشفة جماله وعوراته بدل ان تبني الى جانبه مرايا ، اغلبها باهت ، لا تبرز الا جانبا من جوانب البناء تتبدل بتبدل زاوية رؤية الباني وجودة المرآة العاكسة بل وبتبدل الظروف المرافقة . تلكم هي المحاولة التي نريد التصدي لها في هذه الصفحات ـ والتي وضح لنا عند الفروغ منها انها قادتنا الى ابراز العلاقة بين اللغة والذهنية ـ ، متابعين بذلك دراستنا لابرز نماذج الرواية العربية علنا نسترشد الى اهم مميزاتها .

المستويات اللغوية

ان لمحة سريعة على « عودة الروح » تؤكد للقارىء المتعجل وجود مستويين لغويين مستقلين : مستوى اللغة الدارجة او المحكية ، ومستوى اللغة الفصحى او المكتوبة . ولسنا بحاجة

إلى البرهنة على وجود هذين المستويين ، يكفي لذلك قراءة نصف الصفحة الاولى من « التمهيد » للرواية [١] . غير ان مستوى آخر سرعان ما يتكشف للقارىء المتمعن بعض التمعن ، مستوى يخفيه عن العيان كونه يشترك مع مستوى آخر في الاعراب ليس الا ، فيبدو متحدا به ليكونا معا ما سميناه مستوى اللغة الفصحى او المكتوبة . لنقرأ معا الصفحة الثانية من التمهيد :

« ـ مبسوطين كدا !..
لفظت هذه العبارة بلهجة ساذجة صادقة ، بل عميقة .. يدرك المتمعن فيها سرورا داخليا بهذه العيشة المشتركة . ولو استطاع احد لقرأ على وجوههم الباهتة ضوء السعادة خفية بمرضهم معا خاضعين لحكم واحد يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب ... » [٢] .

ولندع جانبا الجملة الاولى ، اذ لا خلاف انها تحيل الى مستوى اللغة المحكية . اما ما عداها بلغة فصحى ، اي معربة . ولنتعمق اكثر ، متجاوزين الاعراب . الا نرى فرقا في الاسلوب بين الفقرة الاولى والفقرة الثانية ؟ في الثانية الاسلوب اللغوي ابلاغي ، وظيفته الوحيدة إبـلاغ القارىء معنى ليس الا ويزول . فهو اسلوب موضوعي في لغة سردية شفافة . اما في الاولى فالاسلوب آخر . والاختلاف عن الاسلوب في الفقرة الثانية ليس في الرؤية فحسب . ان اختلاف الرؤية واضح : انها في الفقرة الثانية خارجية ترصد الحركة من الخارج وتسجلها ولا تؤولها او تفسرها الا قليلا [٣] ، وفي الفقرة الاولى داخلية تعبر عما لم ينطلق به ، تصور ما يجول في داخل الشخصيات ، تؤول « لهجة » يرى فيها الراوي « سرورا داخليا » و « بهوت اوجه » يرى في « سعادة خفية » في الاشتراك في المرض والعلاج والسكن . انها تعبير عن داخل يضطلع به الراوي . فالرؤية مختلفة بين الفقرتين . لكن هذا ليس هو الاختلاف الذي نقصد اليه هنا . فهناك اختلاف آخر يميز بين موقفين مختلفين يقفهما الراوي : موقف موضوعي في الفقرة الثانية وموقف ذاتي في الاولى . والمقصود بالذاتية هنا ليس « ذاتية » الاشخاص ، اي رؤيتهم من الداخل ، بل ذاتية الراوي نفسه . هذه الذاتية لا تظهر الا في الفقرة الاولى . وللتمييز بين « الموقف الذاتي » والرؤية الداخلية لنعقد مقارنة بين هذه الفقرة الاولى والفقرة الثانية من الصفحة التـالية (١١,١) :

« مر الوقت واذن العصر وزنوبة غارقة في احلامها ، لا ترى الا الولد الاشقر بجانب البنت السوداء ... وان الفرح نازل عليهما وان احدهما في طريق سفر ، وان ، وان .. الى آخر ما في عالم الغيب والرموز » .

ففي هذه الفقرة ـ اذا ما استثنينا الجملتين الاوليين ـ الرؤية داخلية ، تعبر عما يجول في الخاطر ولم تفصح به الكلمات ، شأنها شأن الفقرة الاولى في النص السابق . غير انها لا تدل على ذاتية الشخصية زنوبة ، بينما تدل هناك على ذاتية الراوي نفسه . فمن هو « المتمعن » في هذه اللهجة ليرى فيها هذا « السرور الداخلي » ؟ ومن هذا الـ « احد » الذي « يقرأ على وجوههم الباهتة ضوء سعادة خفية .. » ؟ لا يمكن ان يكون هذا هو القارىء اذ انه لم يدخل بعد الى عالم الرواية ولم تحي الشخصيات بعد امامه حياتها الطبيعية . انه الراوي وحده . هو الذي يضفي ،

او يريد ان يضفي ، على هذه الجماعة سرورا بالحياة المشتركة . انه موقف ذاتي .

ويزداد هذا الموقف الذاتي وضوحا اذا اعتبرنا بعض الفقرات الاخرى :

« ولكن الصوت الاعلى دائما للمهرج الاعظم وزمرته المحدقة به كأنه معبود وسط عباد مؤمنين ... وهو يقول فيهم ويأمر وينهى » (٥٠,١)

« ... حتى ليخيل للرائي ان فكرة واحدة تجول في رؤوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعا كأنهن في صلاة جمعة حيث تنفصل النفوس في لحظة من اجسامها المختلفة ، وتنسى كل روح حياتها الخاصة لتجتمع كلها وتذوي جميعها وتنصب في شيء واحد : المحراب » (٦٥,١) .

« فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر اليها كمن ينظر الى الهة فوق قاعدة من الرخام ثم يلتفت يمينا وشمالا برأسه الصغير الى زميلاته « السنيدة » في شيء من الارتياح الداخلي لا يوصف ولا يمكن ان يكون له تفسير » (١٤٨,١) .

من الذي يرى المهرج « معبودا وسط عباد مؤمنين » ويرى هؤلاء النسوة « كأنهن في صلاة جمعة [حيث] تجتمع [النفوس] كلها وتذوب جميعها وتنصب في شيء واحد : المحراب » ، ويرى الست لبيبة شخلع « الهة فوق قاعدة من الرخام » ؟ انه الراوي . وليس القارىء او شخصيات الرواية . يكفي للتأكد من ذلك قراءة النصوص المحيطة بهذه الفقرات .

غير ان هذا التمييز ـ وهنا يكمن الجوهر ـ لم يأت تأويلا شخصيا خاصا (من فعلنا) لنص الراوية قد لا يتفق وتأويلا شخصيا آخر . ان هذا التمييز تفرضه طبيعة اللغة او ـ فلنردد ما ذكرناه سابقا ـ الاسلوب اللغوي . ولننظر الى هذه الفقرات الثلاث الموردة هنا ، والى الفقرة الاولى من التمهيد الواردة آنفا ، ولنقابل اسلوبها بما عداها مما كتب بالفصحى ، وخاصة بما حولها . فماذا نحن واجدون ؟ نجدها لغة متميزة عما حولها بالتشبيه (كأنه معبود ، كأنهن في صلاة جمعة ، كمن ينظر الى الهة) وهو نادر جدا ، إلم نقل منعدم في غير مكان ، وباستعمال الصفات المجردة متكررة (ساذجة ، صادقة ، عميقة ...) وباساليب بيانية اخرى كالتكرار (يعطون **عين** الدواء ، ويطعمون **عين** الطعام ، ويكون لهم **عين** النصيب ...) وغيره . انها في نهاية المطاف لغة « ذات كثافة » كما يقول تودوروف [٤] ، بينما اللغة الاخرى « شفافة » ، موضوعية .

نلكما هما المستويان اللذان يبدوان مندمجين فيما اسميناه مستوى اللغة الفصحى ، وهما في الحقيقة متمايزان ولا يوجد بينهما الا كونهما خاضعين للاعراب . ولنسم اللغة التي يغلب عليها الموضوعية لغة السرد او لغة القراءة واللغة التي تغلب عليها الذاتية لغة الراوي او لغة الكتابة . فالاولى لغة قراءة اذ ان مهمتها الاساسية ان تصل الى القارىء ، ان تقرأ لتؤدي مضمونا معينا ، والثانية لغة كتابة لان الاساسي فيها هو الكاتب وما يريد ان يكتبه . غير اننا لسنا مدعين على الاطلاق ان التمييز بين هاتين اللغتين يجعل منهما مستويين منفردين كليا بصفات خاصة . ان التمييز بينهما هو تواجد كمي لا نوعي ، اي ان نفس العناصر قد توجد في كليهما الا ان بعضها يتراكم في احديهما بينما تتراكم في الآخر عناصر اخرى . فنحن اذن امام مستويات لغوية ثلاثة :

لغة الكلام ، لغة القراءة ، لغة الكتابة .

تضطلع هذه اللغات الثلاث بالرواية برمتها ، فلا يفلت منها شيء . واذا كانت اللغتان الاولى والثانية كثيرتي الاستعمال ، فالثالثة تكاد تنحصر في فصول معينة ، او في فقرات من فصول بل في جمل من فقرات ، الا انها تأتي دائما حيث يراد لها لتؤدي مهمة خاصة . والتراكب بين هذه اللغات ـ او المستويات اللغوية ـ الثلاثة يشكل في اعتقادنا المحور الاساسي في هذه الرواية .

الا ان هذه اللغات تتوظف في رواية ، والرواية بنية متكاملة ، او تسعى الى التكامل ، تتركب على المستوى الكلامي ، من اقسام محددة متكاملة (هي ما يسمى باقسام الكلام ، والرواية منه) وعلى المستوى الفني التخييلي ، من عناصر متنوعة لا حصر لها (هي العناصر الفنية في الرواية) . اذا لا بد ان هناك علاقة بين هذه اللغات الثلاث المتراكبة واقسام من جهة ، وبينها وبين العناصر الفنية من جهة اخرى . وقبل تبين تلك العلاقة ، لا بد من تحديد اقسام الكلام هذه وتلك العناصر الفنية . ولسنا بحاجة الى بسط الكلام في هذه الاخيرة اذ انها تشمل ما اعتدنا على تسميته بـ : الشخصيات ، الحدث ، الحبكة ... وتراكبها ، فنقصره على اقسام الكلام ، او اقسام الرواية .

أقسام الرواية

يجمع دارسو « الانشائية » [٥] على ان كل نص قصصي ، والرواية منه ، يقوم على ثلاثة عناصر : المشهد ، السرد (والملخص) ، الوصف [٦] . اما العنصران الأولان فتفريع لما كان ارسطو يسميه Mimésis اضافت اليه الدراسات الحديثة العنصر الثالث .

يقصد بالمشهد كل نص يضع امام المشاهد / القارىء شخصية او شخصيات تحيا ، خارجية كانت حياتها يعبر عنها بالكلام والحركة ، ام داخلية يعبر عنها الراوي او يؤولها . ولا فرق اذاك ان ينقل الراوي كلام شخصيته او شخصياته كما هو ، اي على شكل حوار ، او مناجاة داخلية ، او بلغته هو اي باسلوب غير مباشر . وفي كلا الحالتين يشمل المشهد قسمين متميزين : كلام الشخصية ايا كانت طريقة ايصاله ، مباشرة او غير مباشرة ، ثم حركتها الخارجية . ولنمثل على ذلك بمطلع الفصل الثاني من الجزء الثاني من الرواية (١٠,٢) :

« وصل القطار اخيرا الى المحطة « دمنهور » فاطل محسن على الرصيف ووجد بانتظاره البربري « السفرجي » والاسطى احمد الحوذي وما كادا يتعرفانه حتى تعلقا بمركبة القطار وصاحا :

ـ حمد الله على السلامة يا بيه ...

ـ شيل العفش يا بلال واسبق ...

ـ والبيه الصغير ؟..

ـ انا اوصل البيه الصغير ، تفضل يا بيه ...

وهكذا نزل الفتى وسار بين الخادمين كالمستغرب ، وكلمة « بيه » ترن في اذنه رنينا غريبا . غير انه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور غريب من الخيلاء ، وود لو ان سنية كانت حاضرة لترى وتسمع » .

ان هذا النص باكمله يمثل مشهدا نتابع فيه اشخاصا يحيون امامنا . فالمقطع الثاني (حمد الله ... تفضل يا بيه) حوار مباشر منقول بنصه ، كما هو ، يدور بين عدة شخصيات حاضرة . اما المقطع الاول والجملة الثانية من المقطع الثالث (هكذا نزل الفتى وسار بين الخادمين كالمستغرب) فيشير الى الحركة الخارجية . انه يقابل في المسرح ، وفي السينما ، ما يشاهد او يعبر عنه بحركات جسدية او مادية اخرى . انها تعليمات المؤلف فلا مناص من استعمال الكلام للتعبير عما يقوله المسرح والسينما بغير لغة الكلام . واما ما تبقى من المقطع الاخير فتعبير عن حركة داخلية لم يعبر عنها بكلام . واذا اضفنا الى هذا ، نصا من نوع : « وتساءل : لماذا لم تأت والدتي ؟ » (اسلوب مباشر) ، او من نوع : « وتساءل عن سبب غياب والدته » (اسلوب غير مباشر) ، للدلالة على مناجاة داخلية ، نكون قد مثلنا عن كل اقسام المشهد وانماطه [7] .

اما السرد ـ والملخص ـ فهو ذكر توالي الاحداث او تواترها دون ان يحياها القارىء / المشاهـد ، كمشهـد أو بالأحـرى دون ان تمثلهـا شخصيـة ما كمشهـد تحيـاه أمـام القارىء/المشاهد . لنتابع قراءة النص المذكور آنفا :

« وركب العربة ذات الجياد ، تتهادى به وسط هذه المدينة المتواضعة والناس على جانبي الطريق في المقاهي والدكاكين ترمقه وكأنها تتساءل عن هذا الفتى الراكب العربة الوجيه المعروف وبلـغ المنزل » .

لا نرى في هذا النص مشهدا معاشا ، بل يكتفي الراوي هنا بنقل الشخصيات ، بثلاثة اسطر ، من المحطة الى المنزل . وكذلك القول عن الجملة التي ترد في اعلى الصفحة التالية : « وطفقت تسأله عن مصر وعن عمته واعمامه » ، وتلك التي ترد بعدها : «وطفق بعدئذ يسأله عن الدروس وعن اساتذته وعن الكفاءة » . الراوي هنا يقتصر على ذكر الموضوع ويسكت عن كل ما عداه : مضمون الاسئلة والاجوبة ، صيغتها ، طريقتها ، مـا يرافقهـا من انفعالات ، مـدة استغراقها ...

اما في الوصف فتتوقف كليا الحركة والكلام ويقوم الراوي برسم لوحة ، حسية او معنوية ، نمثل عليها بهذا المقطع (١٤١,١) :

« ولم تكن سنية في هذا الحال ، من الخجل والحياء والرهبة ، فمع انها فتاة في السابعة عشرة من عمرها ، اي تكبر محسن بنحو عامين فقط ، فقد كانت اربط جأشا وكانت المرأة في كل ترعرعها الجسمي والمعنوي وان هي احيانا خفضت اهدابها الطويلة الجميلة وهي تكلم محسن وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية في الانوثة ، ومنعت عينيها من اطلاق النظر الا في ادب وخفر وتحفظ ، فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع لعله ارق سحر تمتاز به المصرية » .

في هذا المقطع ، لا حركة ولا كلام . لوحة ليس الا . وليس من الضروري ان تكون اللوحة جامدة حتى تكون وصفا ، ففيها هنا قدر كبير من الحيوية ، الا انها حيوية لا تدخل في حركة الاحداث الروائية .

هذه الاقسام الثلاثة تدخل في تركيب كافة الروايات بنسب متفاوتة ، ونادرا ما تأتي منفصلة

عن بعضها انفصالا تاما ، بل غالبا ما تتداخل فيما بينها حتى قد تمتزج احيانا ببعضها في الفاصلة الواحدة . وربما كان القسمان الاولان هما الاكثر تمازجا . ذلك ما يبين مثلا في جملة سبق ذكرها (١١،١) : « ثم ادخلته الى الردهة واجلسته بجانبها ، وطفقت تسأله عن مصر » . فالجملتان الأوليان من الفاصلة حركة (مشهد) وما يليهما سرد .

تلك اقسام الرواية ، فكيف تتوظف فيها اللغات الثلاث المتراكبة ؟ وكيف ترتبط هذه اللغات بالعناصر الفنية التي تتألف منها الرواية ؟ نجيب على ذلك على مرحلتين : نتناول اولا كل لغة على حدة فندرس علاقتها بكل من اقسام الكلام والعناصر الفنية ، ثم نتبين في مرحلة ثانية كيف تتراكب اللغات الثلاث فيما بينها محددة بذلك تراكب العناصر الروائية الاخرى وبنيتها .

* * *

اولا : لغة الكلام والمسرح

لا ريب ان لغة الكلام محور اساسي في نص الرواية ، اقله من الناحية الكمية . فهي تستغرق ما نقدره بثلث النص . وذلك امر ذو بال اذا ماقارنا « عودة الروح » بما سبقها من روايات عربية بعامة ، ومصرية بخاصة . لا نكران ان العامية دخلت الرواية منذ نشأتها على شكل قريب من المقامة [٨] ، او على نمط مستوحى من الغرب [٩] ، كما دخلت المسرح [١٠] . وان كانت الرواية التاريخية [١١] ، والمغرقة في ما سمي بالرومانسية [١٢] قد استبعدتها ، فمبرر ذلك واضح : فالاولى كان لا بد لها ، وهي تستعيد التاريخ العربي القديم ، ان تستعيد اللغة التي يظن انها عايشته ، والثانية لم يكن ليسعفها في تدفقها الوجداني الا لغة اقل ما يقال فيها انها وجدانية ، ولم يكن للعامية من المرونة و « النبل » ما يخولها ان تقوم هذا المقام . ولكن ما ان تبرز بعض النصوص التي تحاول ان تنحى منحى « واقعيا » حتى نرى العامية تأخذ حيزا ما . أليس هذا شأن « زينب » وبعض روايات محمود تيمور كما هو شأن القصة القصيرة الوليدة ؟ غير ان هذه العامية لم تنل يوما النصيب الذي كان لها على يد توفيق الحكيم . ولا شك ان امر اقتحام العامية للرواية يستحق الدراسة ، لكنه لا يهمنا هنا من الناحية التاريخية بقدر ما يهمنا من الجانب الفني . لذلك لن نبحث عن تبرير له في القرائن الاجتماعية التي رافقت نشوء « عودة الروح » ولا في فلسفة المؤلف في الحياة او موقفه من اللغة بشكل عام واللغة المسرحية بشكل خاص ، فذلك امر لا يدخل في نقد الرواية بما هي نص معطى موضوعيا وخارجا عن المؤلف ، بل سنبحث عنه في بنية الرواية نفسها وفي العلائق التي تربط بعض اقسامها ببعضها الآخر . ولكن ، قبل ان ندرس الاحالات المشتركة بين لغة الكلام وفنية الرواية ، يلزمنا ان ندرس طبيعة لغة الكلام هذه والدور الذي تضطلع به ، او فلنقل ماهية هذه اللغة .

أ - لغة الكلام

تشغل ثلث مساحة النص وينفرد بها ، ولا عجب ، الحوار دون السرد والوصف والتعليق بها يتحدث افراد « الشعب » والناس في المقهى والفلاحون في العزبة وسنية مع اهلها ومع مصطفى ... غير ان ليس كل حوار يأتي بها اذ تأتي بعض الحوارات بلغات اخرى ، فهي في هذا ما يشير الى طبيعتها ؟

ا ـ طبيعتها

ولنطرق الموضوع باتباع طريقة حصرية . ان الحوار الذي يأتي بغير لغة الكلام لا يعدو ان يتصف باحد ثلاث صفات . فهو اما حديث فكري ينضح بكثير من الانفعالية شأن حوار الاثري الفرنسي ومهندس الري الانكليزي (٥٣,٢ ـ ٦٤) او حوار قصصي ، شأن حديث الدكتور حلمي عن الحملات التي شارك فيها في السودان مع الجيش الانكليزي (٢٥٩,١ ـ ٢٧٤) او مناجاة داخلية تساؤلية شأن كافة الاحاديث التي تدور في ذهن شخصية ما ولا يعبر عنها الا الراوي [١٣] . ولا اظن انا بحاجة إلى البرهنة على هذه النعوت ، يكفي القارىء ان يلقي نظرة سريعة على هذه النصوص حتى يكفينا مؤونتها . فلا يأتي بلغة الكلام الا كل حوار يخرج على هذه الصفات وان دار على لسان نفس الشخصيات التي شاركت في احد الحوارات الثلاثة المذكورة آنفا . وربما كانت اوضح هذه الحالات للعيان حالة الدكتور على لسانه اللغة الفصحى ـ بينما يستعمل لغة الكلام فيما عدا القصص وذلك في نفس المجلس ومع نفس المخاطبين . فلغة الكلام اذا ليست فكرية ولا قصصية ولا تساؤلية ، او فلنقل لا تسيطر عليها اي من تلك الصفات . فما هي صفتها الاساسية اذا ؟

اذا امعنا النظر في هذه اللغة رأيناها تنقل احيانا الى القارىء بعض المعلومات الا ان اغلبها غير ضروري او غير مهم بوصفه خبرا ، بل ان هذا النوع من المعلومات غالبا جدا ما يصلنا عن طريق الراوي وقليلا جدا ما يصلنا عن طريق الشخصيات . وان ظهر بعض من نفس الخبر تلميحا في معرض لغة الكلام فغالبا ما يأتي جوهره صريحا في لغة الراوي . ولنا على ذلك مثال ، من بين امثلة كثيرة ، في قصة سليم مع السيدة الشامية ، اذ لمحت اليها زنوبة في حديثها مع محسن (٢٤,١) ، غير انه لم يرد واضح المعالم كاملا الا من خلال سرد الراوي وان اتى هذا السرد بشكل مسرحي (٣٢,١ ـ ٣٣) .

وقد تنقل الينا هذه اللغة أحيانا صورة عن الناطق بها اذ تظهر عواطفه ، مواقفه ، وساوسه ، احلامه ، مخاوفه ، وكل ما يجيش في نفسه ، او تفضح موقفه الاجتماعي وثقافته وما

الى ذلك . فزنوبة عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع « والست الطاهرة ... والنبي ... » تفضح موقفا شخصيا ، وسنية عندما تستعمل كلمات من نوع « بونسوار » ، يا نينتي ... » تدل كذلك على موقع شخصي .

٢ ـ دورها او الوظيفة التماسية

غير ان لهذه اللغة دورا اهم من نقل خبر او فضح موقف او موقع . صفتها الاساسية ، حتى وهي تنقل خبرا او تفضح موقعا ، انها تقيم اطرافا ـ من الحديث ـ يتجاذبها الناس وتحافظ عليها . انها اولا اداة تماس بين الشخصيات ، ووسيلة لاقامة علاقات بينها . واذا اخذنا بتحديدات رامان ياكبسون في مقاله عن وظائف الكلام [١٤] ، قلنا ان وظيفة لغة الكلام الأساسية ليست « **احالية** » [١٥] تنقل معلومات او تحيل الى موضوع او غرض ، ولا « **انفعالية** » [١٥] تظهر مع موقع القائل من قوله ، بل « **تماسية** » [١٥] ـ او تواصلية ـ تبقي على التماس والتواصل بين المتخاطبين . لا اقول ان وظيفتها تماسية صرفة اذ نادرا ما تأتي الامور صرفا من كل شائبة ، بل اقول ان ما يغلب على هذه اللغة هي الوظيفة التماسية ، وذلك يقتضي حضور وظائف اخرى وان لم تكن بنفس الاهمية . ولنمثل على ذلك بمقاطع من الفصل الاول .

لا شك ان العبارتين الاولى والثانية :

ـ « الشعب له ما جاش

ـ جيت من المدرسة ؟ » .

لا تفيدان اي معنى جديد ، اذ اننا نعرف من النص الذي يسبقهما ان محسن خارج من المدرسة وانه ولا شك معتاد على موعد قدوم « الشعب » . ثم تأتي العبارة التالية :

ـ « خرجت من زمان ... لكن كنت عند الخياط ! »

فاذا اعتبرنا ان القسم الثاني منها مفيد معنى خاصا ، فالقسم الاول لا يأتي بجديد ، وكذلك العبارة التي تلي :

ـ « اظن جعت يا محسن قم خد خيارة اقوشها تصبر بها ، من هنا للعشا وقت طويل ... »

انها مجرد تماس . يؤكد على ذلك النص المرافق لها : « فقالت دون ان ترفع رأسها عن الورق » . الورق هو الاهم اما قولها فمجاملة او ـ اقله ـ مجرد حديث . ولنتابع :

ـ « الله !... ما شاء الله !... انا لابس بدلة جديدة ؟! » .

فالقسم الاول للتماس ، اذ انه يعبر عن تعجب واضح في السؤال من القسم الثاني .

- « عجيبة ياختي ! اللي يشوفك يقول مش انت !.. هم اهلك بعتوا لك فلوس ؟.. اما عجيبة ... » .

واضح هنا ان الخبر باد هنا في جملة واحدة هي : « اهلك بعتوا لك فلوس ؟ » اما ما تبقى فلا وظيفة اساسية له الا التواصل .

يتضح لنا من هذه القراءة السريعة لصفحة من الحوار ، اخذناها من مطلع الرواية كيفما اتفق. ان الوظيفة الاساسية التي تسيطر على الحوار ، ولا اقول تستأثر به - هي الوظيفة التماسية . ولا نظن ان سيطرة هذه الوظيفة في تلك الصفحة مجرد صدفة ، اذ اننا نلحظ نفس الظاهرة في كافة الحوارات او يكاد . في حوار الفصل الثاني حول العشاء والخصام و « ورك الوزة » ، وحوار الفصل الرابع ، وغيره ... انها حقا الظاهرة المسيطرة على كافة الحوارات الواردة بلغة الكلام .

ينتج عن ذلك ان الدور الاساسي الذي تضطلع به « لغة الكلام » انما هو دور اقامة علاقات بين مختلف الشخصيات ، علاقات هي هدف بحد ذاتها . المهم هو هذا التواصل الدائم بينها دون اعتبار الغرض منه او المضمون او « الرسالة » . هو التواصل لمجرد التواصل ومهما كان الوصل . ولهذا فضلنا كلمة تماس . الشخصيات تتماس ، بغرض التماس ، ولمجرد هذه الشحنة التي تمر باستمرار من احدهم الى الآخر .

هذه الوظيفة المسيطرة على الحوار ، ان دلت على شيء ، انما تدل على ان العالم الذي تخلقه لغة الكلام هو اولا عالم علاقات ، لا دور اساسي فيه لنقاش فكري او للانكفاء على الذات لدراسة تحولاتها وتعرجاتها . عالم لا يبدو فيه من الشخصية الا هذا الخيط الرفيع او الثخين الذي يصلها بالآخر . عالم تتقلص فيه الشخصية لتصبح طاقة علاقات ، بؤرة علاقات ليس الا ، فلا توجد الا اذا احتلت مكانا في شبكة العلاقات هذه .

ورب متسائل : اليس الحوار اليومي عند العامة (عند الشعب ، الممثل بـ « الشعب » في الرواية) ، لا سيما في العقلية العربية التي تضفي اهمية كبرى على العلاقات الاجتماعية وعلى كل ما يمس الجماعة ، هو حوار تسيطر عليه مسحة التواصل ، اي الوظيفة التماسية ؟ سؤال له في المجتمع العربي ما يبرره ، لكنه لا يناقض ما ذهبنا اليه . العكس هو الاصح . فان صح هذا التساؤل فهو يدل اولا واخيرا على التطابق بين الحوار الشعبي في الواقع والحوار الوارد في النص ، وذلك من شأنه ان يضفي صفة « الواقعية » على الحوار ويشير بالتالي الى ان الراوي اصاب غرضه ، وبلغ من الفن مبلغا غير يسير . بذلك يبقى رأينا قائما بل يأخذ بعدا جديدا اذ تؤكده الملاحظة - ان لم نقل الدراسة - الاجتماعية الصرفة .

ولا ننس ، الى ذلك ، اننا في ميدان الفن والفن خلق . والخلق اختيار ، اختيار بين امكانات كثيرة . ولا شك انه كان بمقدور المؤلف ان يختار من بين امكانات اللغة المحكية المتعددة نمطا

يختلف عن هذا النمط ، او ان يكيف هذه اللغة ، كما فعل آخرون ، مع مواضيع فكرية او نفسية او اجتماعية اخرى . وليس في هذه اللغة ما يمنعها من ان تطرق كافة هذه المواضيع ، وان على نحوها الخاص . غير ان المؤلف شاء غير ذلك . فضل ان يبقى على مستوى خاص من هذه اللغة ، ربما كان مستواها الاصلي ، المستوى العلائقي ، مستوى التماس .

٣ ـ لغة « الشعب » او علاقاته

حوارات كثيرة تأتي بلغة الكلام هذه ، الا ان الوظيفة التماسية لا تتجلى بكل معانيها الا في لغة « الشعب » : فيما بينه ، مع سنية ، ومع الحياة .

أ ـ لغة « الشعب » فيما بينه او العلاقة الاساسية

ببعض امعان النظر في لغة الكلام يتضح ان تماسيتها تختلف نسبتها من فئة الى اخرى . فالدكتور حلمي وزوجته (٠٠٠١٥٦,٣) ووالدا محسن (١٠,٣ ـ ١٣) والمسافرون في القطار (٠٠٠٣,٣) مثلا يتكلمون لغة تبرز فيه بروزا كبيرا وظيفة اخرى غير التماسية هي الاحالة حينا والانفعالية حينا آخر ، اي انها تنصب انصبابا كبيرا على الموضوع وعلى المتكلم . ولا نظن ان السبب في خفوت التماسية عند هذه الشخصيات هو في هامشيتها . فاذا ما اعتبرنا لغة مصطفى ـ ودوره مهم في الرواية ـ لرأيناها تتسم بنفس الطابع (٠٠٠٢١٨,٢) ، بالرغم من وقوفه ، مع سنية ، مواقف تبعث ، بامتياز ، على الحديث للحديث ، على التواصل النافل ، على التماس .

فاذا كان مصطفى وسنية لا يستغرقان الا قليلا في مثل هذا الحديث ، فذلك دليل على ان المعيار آخر في استعمال تلك اللغة التماسية . انه في الحقيقة اصلا معيار الانتماء الى « الشعب » . وحده يتقن استعمالها . وحده يقضي اوقاتا طويلة نسبيا في حديث لا يشي الا بالتماس [١٦] ، بالعلاقة . فالعلاقة بعده الاساسي .

ب ـ لغة الـ « الشعب » مع السنية او العلاقة المطلقة .

غير ان لافراد « الشعب » نوعا آخر من العلاقة يربطه بسنية على شكل لا مثيل له في الرواية . لجميعهم علاقة بها . وان كانت علاقة زنوبة بها وسيلة للتقرب ممن هو ارفع منها درجة اجتماعية ودلا به على الآخرين ، فان علاقة الآخرين بها هي علاقة آسرة . فقد يبدو تأثيرها على شكل مضحك عند مبروك [١٧] الذي يضحي بمعيشة نصف شهر لشراء نظارات قد تلفت انتباه

سنية اليه ، او على طريقة هزلية أو تهريجية لدى حنفي [١٨] الذي يزيل بتصرفه هذا طابع القدسية او الجدية عن كل امر لا يقوى على حل مشكلته ، فانه يبدو على شكل مؤثر بل مأساوي عند كل من عبده وسليم ولا سيما عند محسن ، اذ يدفعهم الواحد تلو الآخر للتنكر للحياة الجماعية ، وهي من حياتهم عصبها ، والى طلب الوحدة (١٠٦,١ ثم ٢٠٦,١) .

ربما بلغت العلاقة هنا وظيفتها التماسية الصرف . لا اهمية هنا للخبر على الاطلاق اذ ان الخبر نفسه وسيلة للتماس . لنسمع عبده يقول « بصوت ملأ الصالة كلها » : « فين السلم ؟.. ما فيش هنا سلم خشب ؟.. » (١٩٩,١) . هل السلم طلبه ؟ بل اقامة علاقة ، اقله صوتيا ، مع سنية . او لنسمع سليم يتحدث الى سنية ، عندما اتى يصلح البيانو (٢١٩,١ ـ ٢٢١) :

« ـ مفيش حد يا هانم ... تفضلي ...
ـ لو تتفضل سنية هانم تضرب دور علشان اشوف صوت البيانو ...
ـ ما يتفعش الكلام ده يا سنية هانم ، لازم تضربي دور . اضربي « يا طالع السعد » مثلا ... دور حلو قوي ... انا قبل ما انتقل من بور سعيد كان عندي فرقة موسيقى البوليس السواري والبيادة كل يوم صبح اعطيها امر بضرب الدور دا ، ومع ذلك انا بالهرمونيكا بتاعتي كنت اضرب الدور دا احسن من موزيكة البوليس .. فين دلوقت بقالي زمان تركت الهارمونيكا ... علشان كده احب اسمع الدور على البيانو من يد سنية هانم ... »

هل من هدف لهذا الحوار ، او بالاحرى الخطاب ، الا اقامة التماس ؟ ولعل انقى ما يجسد هذا التماس الصرف موقف محسن عندما يخبر قصته مع لبيبة شخلع (١٤٩,١ ـ ١٧٧) وخاصة عندما يغني (٩٩,١) . القصص والغناء ، الم يكونا منذ اقدم العصور افضل تعبير عن اللقاء المحض بين الافراد والجماعات ؟ انهما ذريعة للقاء لا غرض آخر له سوى نفسه ، يغيب فيه الخبر ويغيب التعبير عن العاطفة ويبقى التواصل او بالاحرى يتبطن التواصل كل خبر وكل تعبير . ولا يغرننا ان يأتي الشعر والقصص باللغة الفصحى . فانهما يكملان الحوار الدائر بلغة الكلام ، هذا الحوار الذي يؤطرهما ويتبطنهما في آن . لم يكن للراوي ان يتصرف بالشعر اذ انه نص مقتبس من خارج عالم الرواية ، ولم يشأ ان يترك هذا القصص الطويل لمحسن خوفا من الاطالة او عدم الافهام ، لذلك أتيا بالفصحى شكليا وان اندرجا من خلال القرائن العامة في لغة الكلام .

هذه هي علاقة « الشعب » مع سنية . علاقة صرف او سعي اليها . سعي ينطلق من اعماق هذه الشخصيات ويشكل الحدث المهم الوحيد في حياتها حتى ما قبل النهاية بقليل ، ولذلك نراه يقلبها رأسا على عقب ، ويجعلهم يتذمرون من عيشتهم المشتركة وينكفئون على ذواتهم في نوع من الحزن المضني . بل نرى محسن ، المتأثر الاكبر بهذه العلاقة ، يتألق نضجا وذكاء عندما ينجح سعيه (١ , فصل ٧) ، ويذوي كالنبتة العطشى ، بل يدمر نفسه ، عندما يستشعر فشل هذا المسعى (١ , فصل ١٠) . انه يتأثر بهذه العلاقة الى حد بعث الاحلام في نفسه ، مزعجة كانت ام مفرحة (٩١,٢) . هذا السعي الجارف نحو العلاقة مع ما يحمله في طياته من فرح والم ، يمثل العلاقة المطلقة ، وسوف نرى ما هو مطلقها في هذه الرواية .

جـ ـ لغة الشعب مع الحياة او الفكاهة .

في الرواية امران يستثيران منا الضحك : الموقف الهزلي والفكاهة . الاول يسلي القارىء الا انه يتم على حساب شخصية ، او اكثر ، من شخصيات الرواية ، تقع ضحية لوضع ما لا تتنبه اليه مطلقا ، فيضحك منها ومنه وتبقى هي على جديتها . مثال ذلك تصرفات سليم في مقهى المعلم شحاته حين يريد لفت انتباه سنية اليه (١٩) ، وقد تتنبه اليه بعد فوات الاوان حين ترى نفسها في الفخ . مثال ذلك سليم ايضا حين يغازل امرأة لا يعتم ان يكتشف انها زنوبة [٢٠] . هذا الموقف الهزلي فخ تقع فيه الشخصية فيضحك الآخرون والقارىء .

اما الفكاهة فيضحك منها القارىء ولا يذهب ضحيتها احد ، لان الجميع يشارك فيها بشكل او بآخر ، عن وعي ويريدها مضحكة . مثال ذلك دعوة حنفي الى الطعام و « الشعب » مجتمع على الجوع ، هم يصفونه بانه « يأكل رز بلبن مع الملايكة وهو يغني « يا شعب اصبر ... دا الصبر طيب » [٢١] . فالقارىء لا يأتي من الخارج ليضحك من الشخصيات او ليغامز بعضها على بعضها الآخر بل يتواطأ مع كافة الشخصيات للضحك من وضع مستقل عنهم نوعا ما .

هذا الاختلاف بين الفكاهة والموقف الهزلي يدعمه اختلاف آخر . فالموقف الهزلي وضع مضحك بينما الفكاهة كلام مضحك . الاول يعتمد على احداث وحالات هزلية تفصح هي عن نفسها ، كما هي العادة في الملهاة الكلاسيكية المبنية عادة على ما يسمى الموقف الهزلي . اما الثانية فتعتمد على الكلام دون الحدث . تحيل الى حدث او موقف الا ان المضحك فيها هو ما تقوله عن هذا الحدث وكيف تقوله . هذه الفكاهة هي المعنية في حديثنا .

بتفحص هذه الفكاهة يتضح لنا ان دورها الاول تحويل العلاقات من مستوى الى مستوى آخر ، او بتعبير آخر صرم العلاقات القائمة او تمويهها باقامة علاقات اخرى شكلية مقامها انطلاقا من اللغة ، من الكلام . ففي المثال المذكور سابقا ينفي مبروك ـ او يموه ـ العلاقات القائمة وهي من جهة انتظار الشعب على جوعه لحنفي ومن جهة اخرى غفو حنفي على كراريسه ، بعلاقة اخرى بين حنفي واكل « الرز بلبن » مع الملائكة . هذا التمويه يلغي لفترة العلاقة الاولى اذ يدخل الجميع في علاقة شكلية ثانية تبنى على اللغة والتلاعب بها ليس الا . وكذلك يقال في جواب حنفي مغنيا « يا شعب اصبر » ، فهو يموه علاقة الانتظار والتأخر بعلاقة اخرى هي الاغنية . وكذلك القول في الحديث عن الهدهد اليتيم (١٠٨،١) وغيره .

واضح ان هذه الفكاهة تقيم علاقات جديدة بين الشخصيات ، لكنها اولا تقيم علاقات جديدة مع امور الدنيا ، مع الحياة . تصطدم بواقع لا تقوى على تفسيره او تحويله او تعديله فتتجاوزه بتحوير علاقاتها معه . ويتم ذلك بواسطة اللغة . ويكون ان اللغة المستعملة في هذه الظروف هي لغة الكلام وحدها . جانب آخر يؤكد على ان هذه اللغة علائقية اولا ، علائقية ا

تماسية .

لغة الكلام اذا لغة علاقية قبل كل شيء : علاقة بين الشخصيات ، وخاصة بين افراد « الشعب » ـ وهي الاساسية فبها تنمو الرواية وتتطور كما سوف نرى ـ ، وبين افراد « الشعب » وسنية ـ وهي العلاقة المطلقة تكمل العلاقة الاولى وتتوجها ـ وبين افراد « الشعب » والحياة وهي علاقة تدل على فلسفة في الوجود وتؤكد على ان المهم هو العلاقة « علائقية قبل كل شيء » ولكنها ليست « علائقية ليس الا » ، والا لامتنع التفاهم وانقطع الحوار ، ومعه العلاقة ، بعد فترة قصيرة . فالوظائف الاخرى وخاصة الايحالية منها متواجدة فيها بقسط من الاقساط وان بقي القسط الاكبر من نصيب الوظيفة الاولى . الا ان هذه الميزة اللغوية لا تبقى مفردة ، اذ لها ، على المستويات الاخرى ما يقابلها . نكتفي هنا منها بمستوى العناصر الفنية الروائية ، ففيه تنعكس بما اسميناه « المسرحانية » ، يأتي مقابلا لهذه الوظيفة وداعما لها .

II ـ المسرحانية .

للمسرحية قوامها المشهد المؤلف من الحوار ولغة الجسد في مساحة معينة . اما الرواية فتجمع الى المشهد ، كما سبق وذكرنا ، الوصف والتلخيص [٢٢] وتتراكب فيها هذه الاقسام بنسب تتراوح من رواية الى اخرى كما ان المشهد نفسه يختلف من احداها الى الاخرى وفقا لطول الحوار وقصره ، ولطريقة نقله بالاسلوب المباشر او غير المباشر ، وللنسبة بينه وبين الحركة ، والى ما غير ذلك . فالحدود بين الرواية والمسرحية ليست قاطعة مانعة ، بل متداخلة ومتبدلة . تبعا لذلك يبدو أن « عودة الروح » الرواية اقرب ما تكون الى المسرحية ، من نواح شتى ، بل الى مسرحية من نوع خاص ، يجعل منها مسرحية علاقات .

١ ـ الرواية المسرحية .

عناصر كثيرة تقرب هذه الرواية من المسرحية . منها اولا انها مبنية اساسا على المشهد الذي يستقل بالحيز الاكبر من صفحاتها ولا يترك للقسمين الآخرين الداخلين في تركيب الرواية الا حيزاً ضيقا نسبيا . فالوصف قليل جدا وان وجد فلمحات سريعة . اما التلخيص فاكثر ورودا ، ولا شك ، ولكنه هو ايضا قليل الحجم نسبة الى المشهد . ومنها ثانيا ان المشهد غني بالحوار الذي يأتي اكثر الاحيان بالاسلوب المباشر وقد ينقل احيانا باسلوب غير مباشر ، ويبقى مجال لائق لنقل الحركة . ولنمثل على ذلك بالفصل الرابع عشر من الجزء الاول .

فبعد جملة استهلالية تدخل في باب التعليق وهو ابعد ما يكون عن المسرح ، تليها صفحة (من « ذلك ان زنوبة » حتى « ايوه امال ») هي في الحقيقة مشهد . غير ان ما يخفي صفة

المشهد فيها ويقربهامن التلخيص هو ان الحوار يأتي فيها باسلوب غير مباشر واحيانا باسلوب مروى [٢٣] مما يزيد نسبة بعده عن نصه الحرفي الاصلي . الا انها ليست من التلخيص في شيء ، اذ الحوار فيها واضح المعالم ، تشير اليه كلمات او عبارات من نوع : « كجاءت زنوبة بخبر ... » ، « وعدت سنية ان ... » ، « ختم دعاءه بـ ... » ... فالجمل التي ترد بعد هذه الافعال هي مضمون الحوار مرويا من منظور الراوي ولكن بكلمات الشخصيات نفسها . فان عدلنا المنظور عثرنا على ما يكاد يكون النص الحرفي الاصلي للحوار . وما تبقى من الصفحة ، وهو لا يتجاوز الفقرة (هي الفقرة ما قبل الاخيرة من الصفحة ٢١٢) وصف داخلي هو استبطان لافكار سليم يبلغنا عن طريق الراوي العليم [٢٤] .

يأتي بعد ذلك مشهد حقيقي يمتد حتى مطلع الصفحة ٢١٥ ، وفيه يتناوب الحوار المنقول بالاسلوب المباشر ونقل الحركة ، حركات الشخصيات ، ويتخلله من وقت الى آخر جملة قصيرة وصفية او تلخيصية من شاكلة : « وقد كادت تطول المناقشة لو لم يتدخل حنفي افندي » .

ثم تأتي بضعة اسطر تلخص ما جرى . ونعود من جديد الى مشهد حواره منقول باسلوب غير مباشر ابتداء من « سأل عبده عن الخبر » ، حيث شرح الحركة ، ثم يتحول الى مشهد منقول باسلوب مباشر حتى نهاية القسم الاول من الفصل .

نتوقف عند هذا الحد تجنبا للاطناب والتكرار ونترك للقارىء ان يحلل بنفسه ما تبقى من الفصل ، وفقا لنفس المعايير ، فلا شك انه واجد فيه العناصر نفسها ، الا انه يترتب علينا ان نلاحظ ان نسبة الحوار المنقول باسلوب مباشر ستكون اقل ونسبة التلخيص والوصف الداخلي اكبر بعض الشيء . غير ان ذلك لن يغير شيئا من البنية العامة التي اردنا التنبيه اليها . كما ان هذا الفصل ليس بدعا بين الفصول الاخرى . بل انه يمثلها خير تمثيل ، او ، اقله ، يمثل معدلها تمثيلا صحيحا ، اذ قد تتفاوت النسب بطبيعة الحال من فصل الى آخر . هذه الظاهرة اذ تعمم على كافة الفصول ، تضفي على الرواية سمة المسرحية . الا ان هذه المسرحية تتسم بصفات اخرى تميزها عن المسرحية العادية لتجعل منها مسرحا متفاقما .

٢ ـ المسرحية المتفاقمة .

يتفاقم الشكل المسرحي في هذه الرواية اذ ينعكس في التلخيص ويشع فيه فيأتي حينا مسرحا مركبا وحينا آخر مسرحا متعددا .

أ ـ المسرح المركب .

الحدث المسرحي عادة ، شأن اللغة دائما ، ينساب في زمن متسلسل بلا هوادة من قبل الى

بعد . وعندما يطرأ ما يحتاج الى توضيح بالعودة الى التاريخ يلجأ عادة الى ما يسمى في لغة السينما بالـ « فلاش باك » . والروائي عندما يجابه مثل هذا الوضع يحتال عليه بما يعادل الـ « فلاش باك » ، وكثيرا ما يكون ملخصا (تحدثنا عن « تلخيص ») فتأتي الرواية متداخلة الزمن . وهذا ما يطالعنا في « عودة الروح » . ان ما يميز الـ « فلاش باك » هنا هو انه يتطعم على مشهد مسرحي فينبسط هو بدوره على شكل مشهد مسرحي حين كنا نتوقع عادة ملخصا سريعا . ذلك امر يتكرر في الرواية لالقاء ضوء على حدث يرد ذكره في معرض الرواية . مثال ذلك قصة حنفي مع الشاب المتقدم لخطبة زنوبة (١٨,١) ، او قصة سليم مع الست الشامية (٣٢,١) وقصص اخرى كثيرة ، نكتفي منها هنا بالثانية .

ها نحن في مشهد يجمع اغلبية افراد « الشعب » يجري فيه حوار بين سليم وعبده يرد فيه تلميح الى « سوابق » و « مسألة واحدة شامية » ، فيرفع المشهد الاول او بالاحرى يجمد مؤقتا فكان الشخصيات تجمد في مكانها ، ريثما يمر الحدث الملمح اليه ، ثم يستأنف المشهد الاول من حيث توقف وكأن شيئا لم يطرأ . الا ان الحدث الملمح اليه يدور هو ايضا على شكل مشهد ، فيؤتى اولا بتلخيص لما جرى ثم شرح لحركات المشهد وبعض الوصف ثم يؤتى بالحوار باسلوب مباشر . وهكذا يأتي هذا المشهد وكأنه مشهد في مشهد ، مسرح في مسرح ، مسرح من الدرجة الثانية ، او مسرح مركب .

واذا كان المسرح المركب يتألف هنا من مشهد قصير متضمن في فصل واحد وكأنه استطراد لا يملأ من الزمن الحاضر بالنسبة للشخصيات الا طرفة عين او مرور خاطر ، فانه يأتي احيانا مشهدا طويلا يتوقف فيه زمن المسرح الاول ريثما ينتهي المسرح الثاني . هذه هي الحال في الفصل التاسع من الجزء الاول حيث يسرد محسن سيرته مع الاوسطي شخلع . يتوقف المشهد الاول في نهاية الفصل الثامن ويمر الزمن عارضا المشهد الثاني ثم يستأنف المشهد الاول في الفصل العاشر : « مر الوقت دون ان يشعر .. » . هذا المشهد من المسرح المركب يتميز عن المشهد السابق بانه مسرح مركب بالنسبة الى القارىء والشخصيات ايضا بينما يبقى المشهد السابق مسرحا مركبا بالنسبة الى القارىء فقط . المهم ان المسرح في الحالتين مركب .

ب ـ المسرح المتعدد

اختلف زمن المشهد فكان المسرح مركبا ، وقد يتوزع مكانه ، على قرب ، فيكون المسرح متعددا ، تجري فيه مشاهد مختلفة ـ وان تكاملت ـ في امكنة مميزة ـ وان تقاربت ـ في آن واحد . مثال ذلك الفصل الثالث من الجزء الاول .

يبدأ الفصل بمشهد يدور على رصيف مقهى المعلم شحاتة قوامه سليم ، ثم يظهر بموازاته مشهد آخر داخل المقهى يجمع الزبائن والمهرج والمعلم شحاته المتوزع بين المشهدين ، ولا يفتأ ان

يظهر بموازاته ايضا ، مشهد ثالث على الرصيف وان كان مشهد مراقبة ، يتكون من مصطفى الناظر متسليا الى المشهد الاول ، ثم مشهد رابع هو مشهد تلك المرأة في نافذة المنزل رقم ٣٥ ـ اي منزل « الشعب » . وقد نعتبر ان هناك مشهدا خامسا لا حركة فيه هي شرفة منزل الدكتور حلمي . ثم ينتقل المشهد الاول من الرصيف الى امام منزل « الشعب » ، قبل ان ندخل في مشهد آخر مغاير تماما . المهم في هذا القسم الاول من الفصل ان هذه المشاهد المتعددة تدور متزامنة في اماكن مختلفة الا انها متماسة بل متصلة ببعضها اذ تنتقل بعض الشخصيات من احدها الى الآخر جسديا ، او اقله عن طريق المشاهدة والسمع . انه مسرح وحيد الزمن غير انه عديد المكان . انه مسرح متعدد . واذا كان هذا المثال يصوره احسن تصوير فانه لا يكاد يغيب من فصل من الفصول حتى يعود الى الظهور من جديد [٢٥] .

رواية تتسم بالمسرحانية : يغلب عليها المشهد دون الوصف والتلخيص ، ثم يتعقد فيتركب ويتعدد . حتى لكأنها مسرحية حقيقية ، فلا عجب بعد ذلك ان يكون نقلها الى المسرح يسيرا جدا ، من ناحية الشكل ، وان تنجح مسرحيا نجاحا كبيرا [٢٦] .

هذه المسرحانية ترتبط بلغة الكلام بأكثر من وجه . ترتبط بها اولا اذ تحتويه ، ففي الحوار وحده ـ وهو قوام المشهد ـ تظهر لغة الكلام بينما تختفي لها ، بالرغم من بعض التلميحات الى ماضي بعضها . بل لها تاريخ : تاريخها احساسها ، تبدأ عندما يبدأ . هكذا تتعدد مظاهر السطحية فتسطع .

جـ ـ الشخصيات العلاقة .

علنا نجيب الآن على السؤال المطروح سابقا بشأن الشخصيات الرئيسة : اكيانات انسانية هي ام عوامل حركة ؟ وهل لنا خيار في الجواب : شخصيات متجانسة احادية البعد ، مسطحة ، هل يعقل ان تكون كيانات انسانية متكاملة ؟ كلا ، واطلاقا ! فهي اذا عوامل حركة ، حسب تصنيف بورنوف . واما الشخصيات التزيينية فتأتي ، بحكم تحديدها ، في سياق هذه الحركة . واما الشخصيات لسان الحال ـ فسوف نتحدث عنها في القسم الثالث ـ فاقل ما يقال فيها انها لا تعاكس هذه الحركة . الحركة هي الاساس . فاية حركة هي ؟

بكلمة : الحركة العلاقة . الحركة الوحيدة في حياة هذه الشخصيات هي نتيجة هذا الاحساس تجاه الآخر ، نتيجة هذا السعي الى العلاقة . العلاقة بين افراد « الشعب » اولا ، فهم برغم اختلاف اطباعهم ورغم فروقهم الثقافية وحتى الاجتماعية يسعون الى هذه العلاقة التي تضمهم ويسعدون بها رغم محاذيرها . وعلاقتهم بالحياة كما رأينا سابقا ، علاقة فكاهة تزيح العلاقات الجدية المأساوية فتقويهم على تحمل الحياة وصعوباتها . ثم العلاقة بالمعشوق : زنوبة بمصطفى ثم سائر افراد الشعب وحتى حنفي بسنية ، وهي العلاقة المطلقة التي تفجر الطاقات

من فرح هادر وغم قاتل ، وما هي الا صورة لعلاقة اخرى سوف تجمعهم في الثورة وفي السجن وهي العلاقة بالزعيم المنفي وتجعلهم يستعذبون المهالك في سبيله . وفي هذه الحركة تصب ايضا علاقة مصطفى بسنية . اما سنية فهي دافع الحركة بشكل عام تستثيرها عند معظم الآخرين ثم تدخل فيها كما يدخل فيها ايضا الزعيم المنفي ، ولولا ذلك لما نفي . تدخل فيها ولكن كالآلهة ، فكأنها تسيطر عليها وتعلم ذلك منها . موقفها على حدود الموقف الانساني القصوى ، غير انها في علاقة .

كلهم يدخلون في هذه العلاقة ، بل وجودهم هو وجود هذه العلاقة على مختلف درجاتها . ولا يبدو ان لهم كيانا خارجا عنها . العلاقة هي كيانهم . هم الشخصيات العلاقة . ترتبط بالحدث ، وهذا ايضا نوع من العلاقة .

٢ ـ الحدث .

اول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو ان الحدث فيها متقطع متسلسل في آن . فهو متسلسل لانه يتبع انسياب الزمن خطيا الا في موضعين حيث يأتي السرد اقحاما بشكل قصصي ، وهما موضعا القصص المشار اليها سابقا ، وفيهما يتوقف الحدث الرئيس ويجري القلم . كما ان هناك التفاتات سريعة الى الماضي لتوضيح بعض وجوه الحاضر ، منها ما يروى عن سليم (٣٢،١) وزنوبة (١٧،١) ومحسن . وهنا ايضا يتوقف الحدث ريثما يتوضح جانب يثيره السياق ، وكأن ما سرد استطراد بسيط . فتبقى السمة الغالبة على الحدث التسلسلية . حدث متسلسل الا انه متقطع بان . متقطع لانه متشعب المحاور .

أ ـ المحاور .

متشعب المحاور بل متوازيها . والمحاور ثلاثة . اولها سنية ، وثانيها الزعيم المنفي ، وثالثها الحياة الاجتماعية في مصر ، حضرها وريفها . ولا شك ان الاول هو الذي يحتل المساحة الكبرى من النص ويستغرق معظم الشخصيات الرئيسة في جل اوقاتها ، وفيه يبرز نشوء الاحساس عند الشعب تجاه سنية ، احساسا كانوا يتفقدونه دون ان يدروا به ، ثم احباطه . كما يبرز احباط احساس آخر ، عند زنوبة ، وتحقيق آخر عند سنية ومصطفى .

الا ان العلاقة التي تفشل هنا تصادف ، بشكل عجائبي ، محورا آخر يستقطبها على مدى الصفحات الاخيرة من الرواية (ثورة مصر) فينتقل الاحساس المحبط من محور الى آخر . ولا يربط بين المحورين خارجيا الا التسلسل الزمني . انتقال من محور الى آخر : قطيعة اولى .

اما القطيعة الثانية فتتم بين المحور الاول والاحداث التي تتمحور حول الحياة الاجتماعية المتبلور في بعض مشاهد تبدو ثانوية : مشهد المقهى حيث يتحلق الحضور حول المهرج (٤٩,١) ، مشهد ترقب الدخول الى مقر الشيخ سمحان (٦٥,١) ، مشهد حفلات الست شخلع (١٤٦,١) ، مشهد الحديث في ديوان القطار (٣,٢) ، مشهد الفلاحين حول الشاي او المحصول (٣٩,٢) ... ما يجمع هذه المشاهد الى بعضها الموضوع الواحد : الحياة الاجتماعية . انه محورها . غير انه متقطع داخليا فلا إتصال زمنيا بين المشاهد وثبات في الشخصيات التي تتغير في كل مشهد . ثم ان صلته بالمحور الاول كذلك صلة انقطاع زمني : يتوازيان زمنيا فلا يلتقيان ولا يكتملان . اما صلته بالمحور الثالث فانقطاع تام : لا تواز ولا تسلسل . قطيعة ثانية متعددة الوجوه . الا ان هذه القطيعة بين المحاور ، وفيها ، تخفي تشابها صارخا .

ب ـ النمذجة .

اذا اردنا ان نلخص احداث المحور الاول بمشهد لقلنا : افراد الشعب ومصطفى يلتفون حول سنية وكلهم يرجو الوصال ، فتكون النتيجة نجاح احدهم وفشل الآخرين . ولندع النتيجة فالاهمية في ما يسبقها : الاجتماع حول شخص محبوب . واذا اتيح لنا ان نرسم هذا المحــور في لوحة لا في مشهد متسلسل لصورنا الجميع حول سنية رانين اليها ورغبة الوصال تفور من اعينهم . اما زنوبة فنرسمها عينا على سنية واخرى على مصطفى . فالعنصران الاساسيان في هذا المحور هما : الاجتماع والتطلع او الصبو .

فاذا صح في هذا جوهر المحور الاول ، ففيه ايضا نموذج كافة المشاهد الاخرى . فها جمهور المقهى متحلقا حول المهرج (٥٠,١) :

« وهم دائما في مجلسهم المعتاد ملتفون حول واحد منهم يظهر عليه الامتياز عليهم والتفوق والنبوغ في مضمار النكت والمزاح فهم دائبو النظر اليه » .

وها جمهور النسوة ملتفات حول باب الشيخ سمحان (٦٥,١) :

« وكن كلهن مجتمعات ووجوههن الى باب الصدر وقد لبثن صامتات يحدقن بعيونهن في ذلك الباب » .

وها محسن والجوق متحلقين حول الاوسطي شخلع (١٤٨,١) :

« ... اذ كان يجلس على الارض مع الجوق وهو محيط بالاوسطى وهي مرتفعة في الوسط على كرسي كبير .. فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر اليها » .

وهذه ايضا حال المسافرين في ديوان القطار (٥,٢) :

« واخذ الباقون يحولون الانظار اليه في لذة وانتباه ... »

وحال الفلاحين حول الجاموسة (٣٤,٢ ـ ١٣٥) وحول الشاي (٤٠,٢ ـ ٤١) وحول

المحصول (٣٨,٢) :

« ونظر اليهم وكل يحمل ما حصد ويزيد به الكوم ... فاذا هم ينظرون الى المحصول المجموع باهتمام وحب » .

فالاجتماع والتطلع جوهر مشاهد المحور الثالث . وفيهما ايضا جوهر المحور الثاني اذ اساسه الالتفاف حول الزعيم المنفي (٢٤٢,٢ ـ ٢٤٣) :

« ما غابت شمس ذلك النهار حتى احسست مصر كتلة من نار ، واذا اربعة عشر مليونا من الانفس لا تفكر الا في شيء واحد : الرجل الذي يعبر عن احساسها والذي نهض يطالب بحقها في الحرية والحياة قد اخذ وسجن ونفي في جزيرة وسط البحار ... »

الاجتماع واضح في هذا المقطع الذي يمثل المحور ، اما التطلع فقد قام مقامه التفكير بسبب المسافة القائمة . هكذا يبقى الاجتماع والتطلع جوهر هذا المحور وتلك المشاهد . فالنموذج واحد ينبثق من المحور الاول . فلم التعدد اذا ؟

جـ ـ تعميم العلاقة .

العلاقة الاساسية : اجتماع وتطلع ، اي علاقة المجتمعين فيما بينهم وعلاقتهم مع من يتطلعون اليه . هذه العلاقة المزدوجة تنشأ وتأخذ ابعادها القصوى عند « الشعب » . غير ان الحدث في مشاهده المتعددة يأتي ليبرهن على ان هذا « الشعب » ان هو الا جزء من الشعب الحقيقي ، شعب مصر ، وان هو الا صورة عنه ، بل نموذج . فالحدث يأتي تعميما لجوهر هذا النموذج على مختلف مستويات المجتمع .

تعميمه على فئات السلم الاجتماعي . اذ نرى نفس المشهد في الطبقة الميسورة ، المتمثلة في من يلتف حول الدكتور حلمي لاستماع قصصه ، ومنهم الطبيب والصيدلي القانوني وباشكاتب دفتر خانة الشرعية ... وفي الطبقة الوسطى (« الشعب ») وفي الطبقة الشعبية المدينية (جمهور المقهى) وفي طبقة الفلاحين (مشاهد الريف) . ولعل الفئة الوحيدة التي تستثنى من هذه العلاقة هي طبقة كبار الملاكين واكثرهم من اصل غير مصري ولا يتورع عن احتقار الشعب (والدة محسن التركية الاصل التي تحقر الفلاحين وزوجها « الفلاح ») . وربما اضيف اليها طبقة البدو ، فهي ايضا دخيلة على المجتمع .

وتعميمه على مختلف الفئات الدينية . فهل اعطاء الكلام في ديوان القطار لـ « افندي .. لاحظ احد الركاب في معصمه علامة الصليب » (٦,٢) الا للتأكيد على ان « بلدنا سواء اقباط ام مسلمين ... كلنا اخوان ... » ؟ مما يؤكد على الجانب الاساسي في المشهد وهو ان « عاطفة الرحمة وطيبة القلب وارتباط الافئدة عواطف يجدها الانسان في مصر ولا يجدها في اوروبا » . وهل تلميح محسن الى العرس اليهودي (١٥٤,١ ـ ١٥٥) الا دلالة اخرى الى فئة دينية اخرى يشملها ايضا

« ارتباط الافئدة » ؟

وتعميمه على مختلف الاعمار . فنفس المشهد نراه عند البالغين ، وكل من مر ذكره الى الآن منهم ، وعند اولاد المدارس . فها الطلاب المجتمعون حول محسن ينظرون اليه يشرح لهم مداورة معنى الحب (١٣٢,١ ـ ١٣٤) ، كما يتحلق البالغون حول الدكتور حلمي او المحصول .

تعميمه في المكان . فنفس المشهد يجري في المدينة (المقهى ، منزل « الشعب » ، عيادة الدكتور حلمي ...) وفي القطار وفي الريف . لا فرق في المكان .

تعميمه في الزمن . فالمشاهد التي تجري امامنا في الحاضر ، تلتقي بالمشاهد الواردة في قصص محسن عن صباه ، في ماض قريب ، وتلك الـواردة في حديث الخبيـرين عن مصر الفرعونية ، في ماض سحيق (٥٤,٢ ـ ٦٤) .

وتعميمه ايضا ، ربما ، على الكون باجمعه . فالتشابه صارخ بين ما يربط مملكة الانسان فيما بينها وما يشد الحيوان الى بعضه ، اذ نرى القردة في قصص الدكتور حلمي عن السودان يتصرفون نفس تصرف الانسان .

وتعميمه ، اخيرا ، في المشهد الاخير ، نهائيا وعلى الجميع ، اذ تهب مصر برمتها افتداء لذلك الرجل المنفي وراء البحار (٢٤٣,٢) :

« وانقلبت القاهرة رأسـا على عقب ، فـاغلقت الحوانيت والمقـاهي والبيوت وقطعت المـواصلات ، وعمت المظاهرات ، وقام نفس الهياج في جميع ارجاء الاقاليم والارياف ... وان الفلاحين لاشد هياجا من اهل المدن في اظهار احتجاجهم وغضبهم فقد قطعوا الخطوط الحديدية ليمنعوا وصول القطارات المسلحة ، واحرقـوا دور شرطـة البوليس » .

وفيها يشترك كافة افراد الشعب بما فيهم مبروك وحنفي وزنوبة ، وكافة مصر فلا يستثنى منها الا كبار الملاكين الاجانب ، وكذلك بعض الميسورين اذ انا نرى سنية ومصطفى وعائلتيهما لا يهتمون الا بأمر الخطبة ولا يرون في شاغل الناس الا عائقا يؤخر تحقيق اهدافهم : الخطبة (٢٤٧,٢) : وهذا جانب غريب في الرواية . الا انه لا يخفي الحدث الاهم وهو اجتماع الجميع .

وهكذا يبدو الحدث ذريعة ليس الا لتعميم العلاقة الاساسية : الاجتماع والتطلع . واما الشخصيات فالرئيسة منها مسطحة تقتصر على دور العلاقة ودعمها ليس الا ، والتزيينية تأتي في مشاهد لا دور لها الا تدعيم العلاقة ، واما لسان الحال فصلته بالعلاقة وثيقة كما سوف نرى . هكذا تبدو لنا العلاقة جوهر بنية اللغة وجوهر بنية الرواية . فماذا يتبقى ؟ يتبقى للعلاقة امر واحد .

* * *

ثالثا : لغة الكتابة والانقطاع

ماذا يتبقى بعد ابراز العلاقة ثم دعمها وتعميمها ؟ يتبقى تفسيرها . تفسيرها عبر لغة الكتابة المنعكسة في بنية اللغة انفعالا وفي بنية الرواية اضافة .

I ـ لغة الكتابة او التفسير .

هي ما تبقى من النص ، وبعبارة اوضح هي كل ما عدا الحوار العامي (لغة الكلام) والسرد بما فيه القصص (لغة القراءة) . والمتبقي قليل .

١ ـ حيزها .

تتكون هذه اللغة من مقاطع متفرقة في النص تصغر فتقتصر على جملة واحدة او بعض جملة ، وتكبر فتمتد على فقرة او اكثر ، ومن الحوار الدائر بين الخبيرين . وتتخلل لغة القراءة وحدها فتتوزع في جوانبها على نحو خاص ، سندرسه في حينه . واذا كان نص الحوار المذكور محدد المعالم ، سهل الحصر ، اذ يكفي لذلك العودة الى النص ١ ، ٥٣ منذ « فقال الانكليزي لرفيقه » حتى ٦٤ « اتى بمعجزة اخرى غير الاهرام ») ، فان المقاطع الاخرى اصعب تحديدا . الا انها تتحدد ، وحدها انها تتميز عن النص المحيط بما سميناه « الكثافة » (راجع ص ٢ ــ ٤ من هذه الدراسة « المستويات اللغوية ») ، وهذه السمة هي الرابط بينها وبين الحوار المذكور .

هذه الكثافة تسم احيانا مقطعا قصيرا ، ومثاله هذا المقطع المحصور بين « كلهم متعارفون ... » و « كأنهم لم يخلقوا لغيره » (٤٩,١) ، واحيانا مقطعا اطول يمتد على اكثر من فقرة ومثاله ما يأتي في مطلع الفصل ٢٤ (٢٤٠,٢ الصفحة بكاملها) . ويشمل احيانا اخرى جملة واحدة كما في قوله « وكأنه معبود وسط عباد مؤمنين » (٥٠,١) او مقطعا من جملة كما في قوله (« المهرج الاعظم » الوارد في مطلع الصفحة نفسها (٥٠,١) . الا ان هذه المقاطع كلها اذا جمعت طرفا الى طرف لا تكاد تقارب العشرين صفحة من حجم الكتاب ، فاذا اضفناها الى الحوار تكونت لغة الكتابة مما لا يكاد يتعدى الثلاثين صفحة (٣٠) . فتكون نسبة هذه اللغة الى اللغتين الانفتي الذكر نسبة ٣٠ الى ٥٠٣ ، وهي نسبة ضئيلة ، الا انها قمينة ان تغير مجرى الرواية ، نظرا لطبيعتها .

٢ ـ طبيعتها .

اول ما يلفت الانتباه في هذه اللغة هو انها تقتصر على الوصف دون الحدث . تصف الناس في المقهى حول المهرج وتصف الشعب مجتمعا في المرض (١٠،١) والطفل يرضع مع العجل (٣٠،٢) وتصف سنية بانها الهة الشرفة (١٦٧،٢) . لكنها لا تدخل مباشرة في سرد الحركات ولا الاحداث . صحيح انها تستعمل في الحوار بين الخبيرين ، غير ان ما يميز هذا الحوار عن الحوارات الاخرى هو كونه ، كذلك ، لا يأتي بخبر جديد ولا يطلع القارىء على حدث جديد كما هي الحال في الحوارات الاخرى ، كما انه لا يشكل ، في بنية الرواية ، حدثا يطور بقية الاحداث او يضيف اليها جديدا . انه وصف لتاريخ مصر ، لطبيعة مصر ، جغرافية وشعبا .

أ ـ الوصف الداخلي من الخارج .

يراد لهذا الوصف ان يكون داخليا عميقا ، ان يصف الاعماق . لنقرأ (٦٠،٢) :

« اني اوقن ان تلك الآلاف المؤلفة التي شيدت الاهرام ما كانت تساق كرها كما يزعم هيرودوت عن حماقة وجهل . [...] نعم كانت اجسادهم تدمى ولكن ذلك كان يشعرهم بلذة خفية لذة الاشتراك في الالم من اجل سبب واحد » .

« انني اؤكد ان هؤلاء القوم يحسون لذة في هذا الكدح المشترك » (٦١،٢) .

فالموصوف هنا هو هذه « اللذة الخفية » بـ « الاشتراك » . وهل هذا الاحساس بعاطفة داخلية . هذا في الحوار ، اما في المقاطع المبثوثة فنقرأ :

- وكان يرتسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتي ليخيل للرائي ان فكرة واحدة تجول في رؤوسهن كلهن وتوحدهن جميعا كانهن في صلاة جمعة » (٦٥،١) .

والموصوف هنا ايضا « فكرة توحد » ، وهل هناك وصف اكثر داخلية من وصف فكرة لم يعبر عنها ؟ فالوصف اذا داخلي .

داخلي ، الا انه برؤية من الخارج ، او كما يعبر بوث (م ٣١) ينم عن مسافة كبيرة بين الراوي والشخصيات . ولنوضح قصدنا . هل هذه « اللذة الخفية » او هذه « الفكرة » التي توحد تتجلى عفويا من خلال تصرفات الشخصيات المعنية او حديثها او من خلال وصف الراوي لها وصفا سابقا بحيث ان القارىء يتوقعها او ـ اقله ـ يستشعر بها قبل ان تذكر صراحة ، بل يستغني بهذا التوقع او الاستشعار عن ذكرها صراحة ؟ لا ، قطعا لا ! ان هذا الوصف ينضاف الى الوصف السابق او السرد السابق ولا ينبع منهما . انه فعل الراوي ، انه رؤية الراوي الخاصة ، تلك الرؤية التي من خارج الشخصيات لتصف شيئا ما في داخلها . وهكذا يأتي هذا الوصف اقرب ما يكون الى اقتحام الراوي للنص . هذا هو الوصف برؤية من الخارج او البعد بين الراوي والشخصيات . واننا لواجدون في نسيج النص ما يؤكد ذلك صراحة . ففي النص الثاني

المذكور آنفا نجد : « حتى ليخيل للرائي أن ... » أي راء هو هذا ؟ أليس هو الراوي أولا ؟ أليس هو من يتخيل هذه العاطفة دون ان يستدرجها مما سبق ويفتقها من داخل النص ؟ وفي النص الأول نجد : « إنني أوقن » ، « انني أؤكد » . فهل من حاجة بعد الى مزيد من وضوح ؟ الـ « انا » شخصية لسان الحال ، وبالتالي « أنا » الراوي هي التي توقن وتؤكد . وبتعبير آخر مصور ، ان موقع الراوي من الرواية في كلا الموضعين كموقع الخبيرين من تاريخ مصر .

ولعل هذه السمة في الوصف تطبع كل وصف داخلي في الرواية حتى ما يأتي منه خارج لغة الكتابة او على حدودها . منه مثلا ما يذكر عن رغبة كل من محسن وعبده وسليم المفاجئة بالانفراد بحيز مستقل (١٠٦,١ و ٢٠٦,١ و ٢٢٢,١) ، وما ذكر عن حال كل من مصطفى وسنية بعد اكتشاف كل منهما للآخر (١٥٥,٢ و ١٦٥ و ١٧٨ ...) فهذا الشعور لا يستدرج من الداخل بشكل عفوي مقنع بل يقتحم من الخارج . ولعل في ذلك ما يفسر كون هذه المقاطع الوصفية لا تدخل تماما في لغة القراءة ، كما انها لا تندرج حقيقة في لغةا لكتابة ، فكأنها جسر بينهما ، او بين الراوي المختفي وراء النص والراوي الذي يقتحم النص اقتحاما . وهذا الاقتحام باد في اللغة شكلا ومضمونا .

ب ـ الشكل او الانفعالية .

راينا ان الكثافة هي السمة التي تدمغ هذه اللغة ، فاذا بالنص يستوقفك بالمعنى الاصلي : يطلب منك التوقف . النص الآخر المحيط به يقتصر دوره على تقديم المعنى اوالدلالة ثم يختفي ، ينسحب من بين ناظريك او شفتيك وكأنه يعتذر عن ارباك تقدمك في القراءة . لا صورة ، لا تشبيه الا ما ندر وخف واقل ما يمكن من الاسلوبية . كتابة بيضاء ، كما يقال اليوم . اما هذا النص فعلى العكس : انه يضج بأساليب البديع والمعاني ولا سيما البيان . هذا هو مصدر كثافته . لكن كيف توظف هذه الكثافة ؟

توظف اولا في اضفاء صفة « الانشائية » على النص ، كما يقول ياكبسون (٣٢) . والانشائية هي التأكيد على آلة التواصل ، على اللغة اكثر من ـ او مثل ـ التأكيد على المعنى . ومظاهر التأكيد هنا واضحة في الامثلة المضروبة في المقدمة ، عند الحديث عن المستوى الثالث اذ يبرز التشبيه ، والتشبيه التمثيلي والتكرار وانتقاء الالفاظ ... وهذه الاساليب وما يشابهها موجودة ايضا في الحوار . لنراجع بعض المقاطع منه :

« اننا لا نسطيع ان نتصور تلك العواطف التي كانت تجعل من هذا الشعب كله فردا واحدا ، يستطيع ان يحمل على اكتافه الاحجار الهائلة عشرين عاما وهو باسم الثغر مبتهج الفؤاد ، راض بالالم في سبيل المعبود .اني أوقن ان تلك الآلاف المؤلفة التي شيدت الاهرام ما كانت تساق كرها كما يزعم هيرودون عن حماقة وجهل ... انما كانت تسير الى العمل زرافات وهي تنشد نشيد المعبود كما يفعل احفادهم يوم جني المحصول . نعم كانت اجسادهم

تدمى ، ولكن ذلك كان يشعرهم بلذة خفية ، لذة الاشتراك في الالم من اجل سبب واحد ...

وكانوا ينظرون الى الدماء تقطر من ابدانهم في سرور لا يقل عن سرورهم برؤية الخمور القانية تقدم قرابين الى المعبود ... هذه العاطفة ، عاطفة السرور بالالم جماعة ... عاطفة الصبر الجميل ، والاحتمال الباسم للاهوال من اجل سبب واحد مشترك ... عاطفة الايمان بالمعبود والتضحية ، والاتحاد في الالم بغير شكوى ولا انين .. هذه هي قوتهم ... » (٥٩,٢ ـ ٦٠) .

فالتكرار في المرادفات : حماقة ، جهل ، الآلاف المؤلفة ، عاطفة الم ... وفي التعابير : باسم الثغر ، مبتهج الفؤاد ... وذلك الطباق احيانا : نستعذب الالم ، السرور بالالم ... وذلك التقابل : الدماء تقطر من الابدان كالخمور القانية تقدم قرابين ... ذلك كله تأكيد على أن اللغة، انشائية .

الا ان الانشائية ترافقها صفة اخرى ، قد تكون هي الهدف : الانفعالية ، حسب تعبير باكبسون ايضا . والانفعالية هي التأكيد على القائل ، على المتكلم . هي بروز المتكلم من خلال السطور والكلمات ليعبر عن موقفه ، عن شعوره ، عن انفعاله . وكافة الاساليب المشار اليها ترمي الى هذا الهدف اياه . فهل تكرار « مبتهج الفؤاد » بعد « باسم الثغر » الا تدخل من الراوي لفتا لانتباه القارىء الى اهمية العبارة الاولى ؟ وهل تكرار « عاطفة » « الم » « اتحاد » الا لنفس الهدف ؟ لابراز الاهمية التي يعلقها الراوي على هذه الكلمات ؟ وكذا يقال عن الاساليب الاخرى . الا ان هناك علامات اخرى بادية في كل من الحوار والمقاطع الاخرى تدل على الانفعالية . منها نوع الكلمات والتعابير المستعملة وكلها تحيل الى عاطفة ، لا الى فكر : مبتهج ، فؤاد ، قلب ، معبود ، الم ، شعور ، عاطفة ، احساس ... ومنها كذلك الصفات الكثيرة الشديدة الوقع والمتكررة احيانا : [الخمور] القانية ، [الاحتمال] الباسم ... ومنها ايضا ـ وذلك وقف على الحوار ـ التأكيد على الـ « انا » : اوقن ، اؤكد ... ومنها ايضا استعمال اسلوب انشائي بدل الاسلوب الخبري . بالاستفهام :

« هل رأيت؟ اوجدت افقر؟ اتسمع؟ الا تخال؟ » (٦٠,٢ ـ ٦١) . و « لكن هل يستطيع النوم والقلب يقظان » ؟ (١٠٧,١) .

او بالتعجب : بافعل التعجب : « ما اعجبهم شعبا صناعيا غد ! » (٦١,٢) . او بعلامة التعجب ـ وما اكثرها ! :

« كأنه عابد وثني لشرفة لا روح فيها ! » (٥٧,١)
« كما لو انه باب الله ! » (٦٥,١) .
« كأنها اله شاب ! » (٧٤,١)

كل هذه التراكيب والاساليب تؤكد على الانفعالية بل توليها الاولوية على الانشائية والانفعالية ان هي الا اقتحام القائل لقوله .

جـ ـ المضمون او الكلمات المحور .

هذه اللغة الانفعالية تتمحور حول كلمات ثلاث : الجماعة ، القلب ، المعبود ، وما دخل في حقلها المعنوي . فينضاف الى كلمة قلب : عاطفة ، شعور ، لذة ، الم ، سعادة ، سرور ، رضى ، غناء نشيد ـ ولا سيما ـ احساس . وينضاف الى « معبود » : ايمان ، كعبة ، ايزيس ، خوفو ، معبد ، خطيب جمعة ، واعظ كنيسة ، مصحف ، ـ وخاصة ـ اله ، الهة ، الاهة . وينضاف الى « جماعة » : كل ، معا ، نفس ، عين ، مصادر « اشترك » و « اتحد » و « اجتمع » ، ـ ولا سيما ـ واحد . هذه الكلمات من خارج السياق وتعبر عن موقف ، هو موقف الراوي لاسباب عدة منها ما هو مباشر جدا اذ انها تأتي في سياق هذه اللغة حيث الوصف من خارج ، ومنها ان هذه الكلمات تحمل شحنة انفعالية والانفعال ايضا من خارج بما اننا راينا انه يحيل الى الراوي . ومنها اخيرا ـ وهذا هو الاهم ـ ان هذه الكلمات تختص بهذه اللغة وتكاد تنعدم كليا من لغة الكلام ولغة القراءة . فهي اذ تمحور لغة الكتابة تكاد تنسحب مما عداها . وذلك مما يؤكد على الانقطاع الواضح بين هذه اللغة وما عداها . الانقطاع ، لا القطيعة ، اذ ان هناك علاقة بين المجموعتين ، فما هي هذه العلاقة ؟

٣ ـ دورها او التفسير .

اذا حاولنا تحديد موقع مقاطع لغة الكتابة راينا انها تجيء عادة بعد مشهد ـ او جزء من مشهد ـ حواري او وصفي لتضيف اليه شيئا . فالحوار الآنف الذكر يرد بعد ان نكون قد زرنا الريف مع محسن ، ودخلنا معه في بيوت الفلاحين وتعرفنا على ما بدا للراوي مهما في حياتهم وتصرفاتهم وقبل ان نغادر هذا الريف مع محسن الى المدينة . فالحوار يتوج المشهد . وكذلك يقال عن المقاطع المبثوثة . فالراوي يصف لنا مثلا زنوبة في مقام الشيخ سمحان مع النسوة ينظرن جميعا الى الباب قبل ان يستأنف : « كأنه باب الله وكان يرتسم ... » (٦٥,١) . فالتشبيه وما يليه ، كما الحوار في المثال السابق ، يبدو مكملا لوصف لم يكتمل (٣٣) .

لم يكتمل فيكمله نص آخر منقطع عنه ، يكمله اذ ينقطع عنه . وهل يفهم من مشهد فلاح تعامله معلمته معاملة البهيمة (٢٣,١٩,٢) او يتخاصم مع بدوي (٢٤,٢) او يشرب الشاي مع زملائه (٢,) او يتضامن مع جاره المفجوع بجاموسته (٣٤,٢) هل يفهم من هذا المشهد كل ذلك البناء الذهني البديع المتجلي في حديث الخبير الفرنسي وبرهنته عن الفرح بالعذاب معا في سبيل المعبود وعن القلب الذي تستخرج منه الاهرام ؟ وهل يفهم من مشهد النسوة اللاجئات الى سحر الشيخ سمحان يستنجدنه ، كل واحدة لقضيتها ، ان ارواحهن ذائبات في واحد ، في موقف ديني سام ؟ لا ، قطعا لا ! اكثر ما يقال انه يستشم من الاول شيء من التضامن ومن الثاني شيء

من الاهتمام المشترك ، وشتان ما بين المستشم والمفسر . فهذا النص المكمل لا ينبع من النص الاول ويفتقه بل يلقي عليه من الخارج ايضا تفسيرا هو تفسير الراوي . ولذلك نرى هذا الراوي ، عندما تعوزه الحيلة ويفشل في ايجاد نوع من الصلة الشكلية بين الوصف والتفسير ، يلجأ الى الشرح الذهني المباشر . فها هو ، بعد ان ذكر مشهد الطفل والعجل يرضعان معا ، يتدخل مباشرة في النص : « لو اريد ترجمة ما شعر به محسن الى لغة العقل والمنطق لظهر انه ... » (٣١,٢) . التفسير الخارجي المحض . فعلام ينصب ؟

انه ينصب على العلاقة التي نسجتها لغة الكلام ثم دعمتها وعممتها لغة القراءة ، ليعطيها الابعاد التي شاءها هو . فاذا اعتبرنا لغة الكتابة وحدة متكاملة ودرسناها انطلاقا من هذا المنطلق ، لتراءى لنا انها في مجملها توضح جوهر هذه العلاقة وبعديها الافقي والعمودي ، وقد نجد هذه الجوانب الثلاثة احيانا في المقطع الواحد .

أ ـ جوهر العلاقة او « القلب » .

تتكرر كلمة قلب وما يدخل في حقلها الدلالي اكثر من اية كلمة اخرى اذ يبلغ عدد ورودها اكثر من ١٥٠ مرة . صحيح انها تتدرج في النص ، زمنيا ، بعد كلمة « الجماعة » ، الا انها تحتل المقام الاول اذا ما اعتبرنا اماكن ورودها وما يخصصه الراوي لها من شروحات (٣٤) . وتأتي لتؤكد ان المحرك الاساسي عند الشخصيات التي تعج بها الرواية من افراد « الشعب » وسنية ومصطفى والمسافرين في القطار والفلاحين والطلبة ثم الجمهور المصري قديما وحديثا باكمله انما هو « الاحساس » الذي مركزه القلب . هذا الاحساس الذي يجهلون وجوده فلا يسمونه ولا يعبرون عنه .

« اكثر من ذلك بكثير ، كانما هم يسمعون منه شيئا يحسونه كلهم دائما ولكنهم ما كانوا يجرؤون على التعبير عنه او انهم كانوا يجهلون ما يحسون » (١٣٤,١) .

« يجهلون ما يحسون » . وتنبسط احداث الرواية لتجعلهم يتعرفون على ما يحسون وفي تعرفهم هذا ولادة جديدة . واول المولودين فعلا محسن الذي كان اول من حظي بمقاربة سنية « فأحس بالدم يصعد في رأسه وشعر بنشوة حارة » (٩٨,١) ثم « لاول مرة احس بالحنق على تلك العيشة المشتركة » (١٠٦,١) ، ثم كان اول من عبر هذا الاحساس بتحديده للقلب : « وظيفتنا بكرة حاتكون التعبير عما في قلب الامة كلها ... لو تعرفوا قيمة القدرة على التعبير عما في النفس ، عما في القلوب » (١٢٩,١) وكان اول من شرحه للطلاب : « راس الموضوع : الحب » (١٣٠,١) . ثم تبعه عبده فاقترب من الحضرة ـ من سنية ـ و « احس احساس محسن » (٢٠١,١) وتحرك قلبه ، ثم تبعه سليم ذو الطبع الجسور فما ان راس سنية حتى خط رسالته : « لقد احببتك حبا لم يحبه احد من قبلي ابدا » (٢٣١,١) . وولد على هذا الحب ايضا

مبروك وزنوبة وعبر كل منهما عنه بطريقته الخاصة وان لم يسمه (٣٥) . ثم يعبر عنه الآخرون : المسافرون في القطار (« عاطفة الرحمة وطيبة القلب وارتباط الافئدة » ٦,٢) ، ثم الفلاحون المتضامنون مع الفلاح الذي فقد جاموسته (٣٤,٢) ، ثم مصطفى (١٣٨,٢) ، ومن بعده سنية التي أحست بجمالها عندما أحست بمصطفى (١٥٥,٢) ، وفهمت بشكل مفاجيء « ان الفضيلة ان تحب حبا ساميا رجلا سامي القلب والاخلاق » (١٦٤,٢) . وفي النهاية يكتشف شعب مصر باكمله ـ الا الدخلاء فيه ـ القلب اذ ان « الجميع ... احس في لحظة ان حياته يجب ان تعطى لهذا الرجل » (٢٤١,٢) . وهنا يندرج حنفي مع الجماعة .

القلب هو المحرك لكن العجيب ان القلب متميز عن العقل اذ ان الجميع يحسون باشياء لا يعرفون معناها تماما . حتى محسن وهو اقربهم الى العقلنة « ادرك ذلك باحساسه العميق الخفي فقط دون ان يجسر العقل ولا الفم على القول بذلك » (١٠٧,٢) . ويحسم الراوي الامر بلسان الاثري الفرنسي اذ يؤكد انه لا تعارض بين العقل والقلب فثانيهما يشمل اولهما :

« ولهذا كان المصريون القدماء لا يملكون في لغتهم القديمة لفظة يميزون بها بين العقل والقلب . العقل والقلب عندهم كان يعبر عنهما بكلمة واحدة هي : القلب » (٥٦,٢) .

ب ـ البعد الافقي او « الجماعة » .

هذا المحرك الاساسي يوحد المصريين على اختلافهم فيجعل منهم جماعة . ولذا تكثر هذه الكلمة وما دار مدارها . والحقيقة انا لرواية تبدأ بالتأكيد على هذه العلاقة الافقية . فنرى « الشعب » يمرض معا (١٠,١) ويأكل معا (٢٦,١) ويتخاصم جماعة (٣٧,١) ، ويجمع بين الخادم الفقير وسليل العائلة الغنية ، ويضحك معا (٥٢,١) بل يحلق عند نفس الحـلاق (٧٤,١) ، ونرى النسوة تجمعهن فكرة واحدة (٦٥,١) والموسيقى تؤلب الجميع (١٧٢,١) وكذلك السفر (٦,٢) ، ونرى الفلاح يتوحد والفلاح (٣٤,٢) ، بل الانسان والحيوان (٣٠,٢ ـ ٣٢) ، وتجمع الثورة اخيرا كل الناس . فكلهم وقف على هذا الاحساس المحرك .

ج ـ البعد العمودي او « المعبود » .

القلب محرك اساسي يمتد افقيا فيخلق الجماعة ويمتد عموديا فيربط بين الجماعة والمعبود . هكذا يرى الطلاب في محسن معبودا (« وتتكر محسن انه كان هو ايضا بين رفاقه تلك المعبود اللذيذ » ١٠٠,٢) والنسوة في الباب كعبة (٦٥,١) وجمهور المقهى في المهرج معبودا (٤٩,١) وجمهور الحفلة في الست شخلع الاهــة (١٤٨,١) والنــاس في الموسيقــى معبــودا كذلك (١٧٢,١) ، وكذلك الفلاحون في المحصول والشاي (٣٧,٢ و ٣٩) وكذلك المصريون القدامى في الفرعون (٦٢,٢) وطبعا افراد الشعب في سنية (١٢١,٢، ١٩٠ ١٩٢، ٢١٦) التي تبدو

احيانا وكأنها ايزيس (١٤١،٢ ــ ١٤٢) واخيرا الشعب كله في الزعيم المنفي . وبكلمة موجزة : لكل معبوده .

الا ان العلاقة بالمعبود غير العلاقة بين الجماعة . فالجماعة دائما موجودة والاحساس بها دائما قائم . اما المعبود فيظهر ويختفي . ولحظات ظهوره هي اللحظات الحاسمة في حياة الافراد والجماعة . يختفي فيبقى القلب ينبض وتبقى الجماعة حية ، ولكن بشيء من التراخي ، بشيء من الخمود وكأنهما يعيشان « بالقوة » كما يقول الفلاسفة . وها هو يظهر فاذا بالقلب ينفجر طاقة هائلة فيحيي الجماعة بانفجاره هذا . هكذا الموسيقى : « وكأن الموسيقى كذلك معبود يستطيع ان يرجع الخلق اجمعين الى رجل واحد » (١٧٢،١) . هكذا « الشعب » استعاد قلبه كاملا عندما لقي المعبود فالتم حوله . وهكذا الشعب باكمله ظهر له المعبود فانفجرت قلوبه والتأمت في آن : « ولم يفهم احد اذاك ان هذه العاطفة انفجرت في قلوبهم جميعا في لحظة واحـدة » (٢٤٠،٢) . وقد عبر عن ذلك بشكل عقلي الراوي على لسان الاثري الفرنسي (٦٣،٢) :

« لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم ، ان القوة كامنة فيه ولا ينقصه الا شيء واحد !..
ــ ما هو ؟
ــ المعبود ! »

ولا شك ان القصد الاساسي عند الراوي هو ابراز هذه الناحية : ان الشعب ، وهو اولا قلب ، ان يلق معبوده تنفجر قواه وتبد وحدته . ولكن الراوي لم يبلغ ذلك الا من خلال نص منقطع يقابله انقطاع في البنية .

II ــ الانقطاع .

لغة الكتابة تنقطع عن لغة الفعل في الرواية وتطل عليها من خارج مفسرة . كذلك تنقطع بعض مقومات الرواية عن مركبتها او قاعدتها الرئيسة فتقابلها وتفسرها . بعض هذه المقومات يواكب لغة الكتابة ولا يأتي الا في ركابها ، وفي متنها ، وبعضها . يستقل عن هذه اللغة ، وهو يمس الحدث .

١ ــ في متن لغة الكتابة .

بدهي ان ما يأتي في النص المنقطع لا بد ان ينقطع هو ايضا . حد منطقي . وان كنا قد تتبعنا هذا الانقطاع فيما سبق ، في وظيفة اللغة وفي بعض مضامينها ، فانا نتلمسه الآن في بعض مقومات الرواية : الشخصيات ، الاستطرادات ، الوصف .

أ ـ الشخصيات .

يختار الراوي من بين الشخصيات الكثيرة التي تعج بها الرواية شخصيات معينة دورها الوحيد تفسير الحدث او الحوار دون ان تشارك بهما . تطل عليهما من الخارج وتنقضي . هذا هو حال مهندس الري الانكليزي والاثري الفرنسي . حديثهما يمتد على بضع صفحات يتناول ما اخبرتنا به الفصول السابقة عن الريف فيعطيها المعنى المطلوب ويغيب القائل الى غير رجعة . شخصيتان تقحمان في الرواية لغرض التفسير وتختفيان دون ان تقوم بينهما وبين الشخصيات الاخرى اية علاقة اساسية ، وكذلك هي حال « الافندي » في القطار : جعل في هذا الديوان من القطار لتفسير تصرف اهل الديوان الاجتماعي ، ثم غيب كما غيب معه الديوان .

ب ـ الاستطرادات .

ونقصد بالاستطرادات هنا تلك المقاطع التي تأتي بعد حدث او حوار لتوضح مقصدا او تزيل التباسا في ميدان العلاقة الاساسية : دور القلب . وكثيرا ما يأتي هذه الاستطراد شرحا عقليا لما يحس به القلب . فها هو محسن في الريف يرى الى الطفل ويرضع مع العجل والى الفلاح يعيش مع عائلته ودوابه فيحس احساسا يقوم الراوي بنقله الى لغة العقل (٣١،٢) :

« لو اريد ترجمة ما شعر به محسن الى لغة العقل والمنطق لظهر انه كان يعجب في نفسه لذلك الاتحاد بين مخلوقين مختلفين وصل بينهما الطهر والبراءة » .

وينطلق الراوي في تفسيره :

« ان الشعور بوحدة الكون لهو الشعور بالله » .

ويستشهد بمطالعاته وهي ابعد ما تكون عن فكر محسن :

« الم يقل ديستويفسكي : ان الانسان يعلم اشياء كثيرة دونق ان يعلم ؟ » .

فالراوي هو الذي يستطرد ويشرح . ويتكرر هذا الموقف في كافة الحالات التي تظهر فيها بعض القطيعة بين القلب والعقل او بالاصح بين الاحساس والتعبير عنه عقليا اي فهمه .

جـ ـ الوصف .

ولا سيما وصف سنية وما تثيره في الآخرين . واذا كان الوصف الذي تحدثنا عنه سابقا في لغة الكتابة وصفا داخليا يأتي من الخارج ، فان الوصف المقصود هنا هو الوصف الخارجي الذي يأتي ليفسر او ـ لنقل ـ ليبرر تعلق القلوب بسنية . فها سنية لا تنكر الا ويردفها الراوي

بصفات تدعو الى الاعجاب (٨٠,١) :

« التفتت بعينيها السوداوين كعيني الغزال نوات الاهداب السود الطوال .
« غض نظره امام عينيها السوداوين الخلابتين » (٨٦,١) .
« فصاحت سنية الجميلة باعجاب » (٨٧,١) .
« شعرها مقصوص على احدث طراز . نحرها العاجي غاية في البياض يعلوه راس جميل مستدير الشعر غاية في السواد يلمع لمعانا اخاذا كأنه قمر الابنوس ... ايزيس » (١٤٣,١ ـ ١٤٤) .

فلا شك ان اقامة الشبه الجسماني بينها وبين ايزيس ونعتها بشتى صفات الجمال في كافة اجزاء جسمها وكلما ورد نكرها ، ان هو الا تبرير وتفسير لتعلق القلوب بها . بل هو التبرير الوحيد اذ ان صفاتها المعنوية الاخرى لا تظهر الا في النهاية والا لمصطفى دون غيره وبشكل مفاجىء غير مقنع . هكذا تأتي المزايا الجسمية متكررة تكرر اسمها لتفسر عاطفة الجميع نحوها . فالوصف الخارجي كما الشخصيات والاستطرادات تأتي من الخارج مفسرة ما لم يفسر نفسه .

٢ ـ الحدث .

في الحدث تتجلى القطيعة في اجلى وجوهها . والحدث في الرواية على انواع منها الحدث الصغير المندرج جزءا صغيرا في مشهد كبير ، ومنها الحدث ـ المشهد المبني على نموذج المشهد الاساسي (٣٧) ومنها الحدث المحور .

آ ـ الحدث الجزئي .

ومثاله تتمة حوار لا تنبع من موضوعه الاساسي بل ترد اعتباطا لتحمل فكرة تدور في مدار العلاقة الاساسية ومضامينها . فها عبده ساخط على زنوبة بسبب ما تعده من طعام ، فتبرر نفسها بقولها ان طعامها هذا معد لمبروك فيجيبها على الفور : « ومبروك مش بن آدم ؟... ومبروك مش واحد منا ؟ » (٤٢,١) . فالحوار يؤكد مضمون العلاقة الاساسية : الوحدة . غير انه يأتي في سياق لا يستدعيه اذ ان كل ما سبق وما لحق يؤكد على المعيشة المشتركة . الا ان الراوي اراد من خلال هذه الاضافة المنقطعة ان يستغل المناسبة لتعميق تفسيره للاحداث . مما يؤكد نلك ان الراوي لا يكتفي بسرد الحوار بل يستغرق في السرد الذي يستكمل نفس المعنى (٤٣,١) :

« ما ان قال عبده هذا . حتى وجد من « الشعب » تصديقا واستحسانا مملوءين قوة وحماسة عجيبتين » .

وكأنه فطن الى هذا التصنع فجعل مبروك يحس « مجرد احساس سريع مر كالبرق » بهذا التفاوت بينه وبين محسن . ومثل هذه التتمات كثير . منها ما يعقب هذا المشهد مباشرة لتفسير

موقف محسن من « الشعب » خاصة ومن الفروق الاجتماعية بشكل عام اذ يعود الراوي الى ماضي محسن لاعطاء لمحة عنه تسير هذا المسار .

ب ـ الحدث المنمذج .

ومثاله المشهد القصصي الذي يجمع بعضهم حول الدكتور حلمي . واذا كان هذا المشهد في شكله تعميما للمشهد النمونجي (حياة « الشعب ») اي ابراز لاتحاد الجميع حول فكرة واحدة متمثلة في شخص ما ، فانه في مضمونه المختار اعتباطا يؤكد على مضمون من مضامين العلاقة الاساسية نفسها : الوحدة . ويكفي لتبيان نلك ان ننكر بأن الحدث الاساسي في هذه القصة هو تضامن القردة واتحادهم تجاه الخطر المحدق . يأتي القصص اعتباطا ليؤكد ما تريد الرواية ابرازه .

جـ ـ الحدث المحور .

لقد ظهر لنا في ما سبق ان للرواية ثلاثة محاور اولها سنية او بالاحرى علاقة « الشعب » بسنية ، وثانيها الزعيم المنفي او علاقة مصر بالزعيم وثالثها الحياة الاجتماعية في مصر . وبينا ان هذه المحاور لا تتراكب عضويا فيما بينها . فاذا كان المحور الاول هو الاساسي ، فان الثالث ، كما رأينا ، ينفصل عنه ليعمم على جغرافية مصر وتاريخها وفئاتها الاجتماعية المتباينة العلاقة البادية فيه عبر مشاهد منقطعة هي ايضا بعضها عن بعض ، تتراكم ولا تتنامى . والحقيقة ان في هذا التعميم عبر التراكم شيئا من التفسير ، ونلك لسببين . الاول ان في تكرار العلاقة نفسها بنفس المضامين تأكيدا عليها يقسر انتباه القارىء على الاتجاه اتجاها معينا في الخط المقصود . والثاني ان في خلال لغة الكتابة المبثوثة في مشاهد التعميم تفسيرا مباشرا لما يجري من احداث في المحور الاول ، تفسيرا واستباقا للاحداث .

استباق للمحور الثاني . ولعله الاستباق الوحيد اذ ان هذا المحور يأتي وكأنه على قطيعة شبه تامة مع ما سبق ، بل انه ينبني على حدث منقطع تمام الانقطاع عن الاحداث الاخرى . فبينما تدور الاحداث ، وببطء ، حول تطور الثلاقة سلبيا بين « الشعب » وسنية وايجابيا بينها وبين مصطفى دون الاهتمام بأي حدث خارجي وبأي موقف اجتماعي وكأن هذه الشخصيات جزيرة في قلب المجتمع يحانونه دون ان يخالطوه فعلا (ولا نستثني من نلك احداث المحور الثالث) اذا بـ « الشعب » ينبذ اهتمامه الوحيد لينصب كليا في غمرة هذا المجتمع الذي كان يعيش فيه دون ان يراه . ومما يضاعف من الاحساس بهذه القطيعة فجائيتها ، فهي تأتي دون

تمهيد وعلى حين غرة . هذا الحدث ينقطع عن المحور الاول كما ينقطع عن المحور الثالث . واذا كانت الصلة الوحيدة بينه وبين المحور الثالث هو بعض الاستباق ، فلعل الصلة الوحيدة ــ وهي

واهية واعتباطية ــ بينه وبيت المحور الاول هو هذا الاجتماع بين « الشعب » على الاهتمام بسنية . اذ ان حنفي لاول مرة بدأ يشارك « الشعب » عشقه الحزين ؟ : « منديلها معانا ... منديلها معانا ... يا سيدي منديلها ... منديلها الحلو ... الحلو ... الحلو ... » (١٩٧,٢) ــ وهذا النقاء الروحي الذي انتجه العشق الجريح :

« ومرت الايام واذا تلك الحياة بجوار محسن واقتسام هذا الحزن الجميل يقتل فيهما كل عاطفه شر او حقد نحو سنية او مصطفى بل اعجب من هذا ان سنية قد تغيرت في عين سليم فنسي فيها المرأة المادية ذات الجسم المغري والثديين البرتقاليين والواقفين ، فهو لا يذكر منها الآن الا اسما معنويا لا يدل الا على معبود يتألمون كلهم من اجله ... ويشاهدون ويرثون لعذاب هذا الصغير المؤثر في سبيله » (١٩١,٢) .

فالحدث منقطع تمام الانقطاع . او يكاد ـ عما سبق الا انه الحدث الوحيد المفسر له . يفسره اذ يتوجه . وان حذف فقدت الرواية كامل معناها ولم يبق منها الا قصة باهتة واستطرادات لا جامع بينها . ان « عودة الروح » هي اولا واخيرا قصة التقاء شعب مصر بمعبودة مصر او من يمثلها الزعيم المنفي . التقاء القلب ـ والشعب قلب ـ بمعبوده وينفجر وحدة وطاقة . وما لقاء « الشعب » ـ ولم يكن اختيار التسمية عبثا ـ بمعبودته سنية ـ وليس عبثا ايضا الجمع بين سنية ومصر (٣٨) وتصوير سنية بملامح ايزيس (٣٩) ـ ليس الا صورة للقاء الاول وهو الجوهري . لهذا لم يكن اللقاء الاول الا تحضيرا لما سوف يأتي ولعله لهذا لم يكتمل لانه لو اكتمل لاكتفى بذاته وشوه معنى اللقاء الاساسي اذ انه ، لو تم ، لاقصى اكثر افراد الشعب عن الهدف ، بينما اللقاء المقصود شامل يجمع كل من كان من الشعب ، كل مصر ما عدا الاغراب (٢٤٢,٢) :

« ما غابت شمس تلك النهار حتى امست مصر كتلة من نار واذا اربعة عشر مليونا من الانفس لا تفكر الا في شيء واحد : الرجل الذي يعبر عن احساسها . ولم يفهم احد اذاك ان هذه العاطفة انفجرت في قلوبهم جميعا لحظة واحدة لانهم كلهم ابناء مصر ، لهم قلب واحد » .

فالمحور الاخير المقتصر على بضع صفحات هو وحده الذي يعطي الرواية معناها يفسر ما سبق اذ يكمله في قطيعة شبه تامة .

هكذا ينقطع الحديث عن بعضه ليفسره كما ، كما انقطعت بعض عناصر واردة في متن لغة الكتابة عن عناصر الرواية الاخرى لتفسرها وما ذلك الا صورة عن لغة الكتابة نفسها تأتي من خارج لتفسر موضوعا خارجا عنها .

* * *

رابعاً : العلاقة المفقودة

ا ـ تراكب اللغات او البحث عن العلاقة المفقودة .

منذ الصفحة الاولى من الرواية ، صفحة العنوان ، يوجه المؤلف الضمني (٤٠) فكر القارىء مشيرا الى بعد اساسي من ابعاد العلاقة التي ترمي الرواية الى ابرازها الا وهي الوحدة او التوحد اي الاجتماع في واحد : « حيث الكل في واحد » (١،١) اذاك تبدأ اللغة التفسيرية ، لغة الكتابة ، مؤشرا الى الاتجاه الجديد ، الى هدف الرواية . ثم يفتتح الجزء الاول بـــ « تمهيد » هو مشهد مقتضب ومنقطع عما سواه يفسر روائيا معنى الاستهلال ويؤكده ، يمتزج فيه الحوار المقتضب (في لغة الكلام) بالسرد مع بعض الوصف الخارجي مكملا الحوار (في لغة القراءة) بالتفسير (٤١) ، (في لغة الكتابة) . يتضح مذاك بعض الاسلوب الروائي : مستوى اول ، يشمل لغة الكلام ولغة القراءة ، عرضي ، يعرض مشهدا ما ، ثم مستوى ثان يقتصر على لغة الكتابة ، تفسيري . والاساسي هنا هو ان العلاقة بين المستويين واهية ، اذ ان المستوى الثاني يسقط من الخارج بشكل يكاد يكون كليا ليوجه الحوار والحدث في الاتجاه « الصحيح » المتوخى الذي بدونه تفقد الرواية معناها العميق . وما يتوخى هنا التأكيد على « الكل في واحد » .

ثم تتوالى الفصول فتعمق وتوسع كلا من المستويين . يتوسع المستوى الاول فيستقل فيه الحوار عن السرد ، او لغة الكلام عن لغة القراءة ، استقلالا واضحا ، فيستقيم بذاته ويتكامل مع الآخر . يستقل الحوار بوظيفته التماسية الغالبة التي لا تلغي ولا يمكنها ان تلغي وظيفته الايحالية ، ليؤكد ان حياة « الشعب » هي اولا حياة تواصل وان التواصل عنده يقوم لذاته ويقصد ذاته . فيبرز بذلك معنى الجماعة الذي يحيل الى المؤشر البادي في الاستهلال : « الكل في واحد » . ويأتي السرد ليضع الحوار في اطاره فيتضح مدلوله ، وليقوم مقامه احيانا ، اما تجنبا للاطناب حين يدور القول حول « الشعب » ، او تعميما لسمة التواصل على فئات اجتماعية وبنية واقليمية متنوعة ومختلفة السن (المقهى ، حلقة الدكتور حلمي ، في مقام الشيخ سمحان ، قصص محسن ، المدرسة) . ويتكامل الاثنان ليؤكدا من خلال المسرحانية وتسطيح الشخصيات على ان المهم هو هذا التواصل ، هذه العلاقة بين الافراد . فالمسرحانية حركة متواصلة والحركة علاقة ، وهي هنا علاقة ذات مضمون دلالي ضحل . والشخصيات المسطحة تشـــير الى ان الجوهري ليس في تفاعل العواطف والافكار في الشخصية الواحدة ، اي ما يدور داخل كل شخصية ، بل ما يدور خارجها ، اي فيما يقوم بينها وبين الشخصيات الاخرى من علائق . يتكاملان على هذا الشكل فيما هما يبرزان علاقة اخرى تحتل شيئا فشيئا مركز الصدارة : علاقة « الشعب » بسنية وما يوازيها : العلاقة بين زنوبة ومصطفى . تحتل مكان الصدارة دون

ان تتوطد بشكل طبيعي مقنع . تكاد تسقط اسقاطا لابراز بعد آخر في العلاقة هو بعد القلب وارتباطه بالمحبوب . وهنا يبدأ البحث عن العلاقة المفقودة او البعد المفقود في العلاقة . ويبقى نمط العلاقة البادي قبلا هو المسيطر : العلاقة الصرف .

وينبسط المستوى الثاني ، اي لغة الكتابة ، موازيا للمستوى الاول فيواكبه في كل فصل من الفصول او يكاد ، ليؤكد على العلاقة الاولية : « الكل في واحد » . ولنضرب امثلة هي قليل من كثير :

ـ « كلهم متعارفون وكلهم يختلفون الى هذه القهوة الصغيرة في عين الميعاد » (٤٩,١) .
ـ « انهم فقط قوم وجدوا النعيم في الضحك جماعة » (٥٢,١) .
أ « وكان يرتسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد حتى ليخيل للرائي ان فكرة واحدة تجول في رؤوسهن كلهن وتوحدهن جميعا كانهن في صلاة جمعة حيث تنفصل النفوس في لحظة عن اجسامها المختلفة وتنسى كل روح حياتها الخاصة لتجتمع كلها وتذوب جميعها وتنصب في شيء واحد : المحراب » (٦٥,١ ـ ٦٦) .

الا ان انبساطه يأتي على نفس النحو الذي اوضحناه سابقا : تفسيرا خارجيا لحدث او لمشهد ما ليميل به الى الاتجاه المقصود ، دون ان تكون حركة الحدث او المشهد الداخلية تتجه عفويا هذا الاتجاه . وكان الراوي قد انتبه الى هذا التوازي الصاروخ بين المتسويين فاقحم في المستوى الاول مقاطع من المستوى الثاني ليؤكد على مصداقية تفسيره كأن يقول مبروك مثلا :

« ـ بلا قافية ... يا محلى الخصام جماعة » (٣٧,١)

ليس لهذا القول دلالة تنبثق من المشهد نفسه ، تبدو وكأنها تفسير ، او بالاحرى تبرير لتفسير الراوي . وتتعمق على نفس النحو ايضا . تتعمق فتدخل في العلاقة بعدين جديدين : القلب والمعبود . وان كان للاول بعض العلاقة الطبيعية بالمستوى الاول بسبب علاقة الحب التي تربط افراد « الشعب » بسنية ، فالثاني يتسم بالمجانية المطلقة التي لا يبرأ منها البعد الاول كل البراءة . ترسم لنا لغة الكتابة القلب « الها » (و « القلب يقظان كأنه اله » . ١٠٧,١) ـ وهذه كلمة كثيرا ما تتردد في الرواية ـ وليس في المستوى الاول ، اقله في هذا الجزء ، ما يبرر هذه الاهمية بالرغم م موقف « الشعب » من سنية . انما يبرر نفسه بنفسه . وليس الفصل السابع حيث يفسر محسن معنى القلب ومرادفه الحب ، الا محاولة للتفسير من الداخل ، اي لسكب المستوى الثاني في قالب مستعار من المستوى الاول . فتأتي مقاطع لغة الكتابة المتعلقة بالقلب من خارج سياق المستوى الثاني للتأشير مرة اخرى الى دلالة سابقة على الكتابة ، الى هدف مقصود اليه سلفا . وكذا يقال عن المعبود . المهرج معبود ، والباب المؤدي الى مقام الشيخ سمحان معبود (محراب) ، ومحسن بين رفاقه معبود ، والست شخلع بين تختها وجمهورها معبود ، والموسيقى معبود ، والدكتور حلمي في حلقته معبود ، وكذلك بالطبع سنية . ولسنا في حاجة الى شديد جهد لابراز مجانية هذه المقولة . فهي ايضا تأتي من الخارج لتشير الى قصد مضمر ، متعلق باحداث ستدور في الجزء الثاني من الرواية ، قصد هو السعي نحو العلاقة

المفقودة .

ويأتي الجزء الثاني فتستهله اللغة الثالثة مؤكدة لا على التوحد بل على القلب الذي يعيد الحياة : « جئت اعيد اليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الماضي » . وتنطلق الاحداث في مجريين متوازيين : محسن ورحلته الى الريف ، وهي الاهم ، وتوثق العلاقة بين سنية ومصطفى توثقا يزيل حلما حلمه افراد « الشعب » بوصالها وحلمته زنوبة بوصال مصطفى . واذا كان المجرى الثاني استكمالا لما جرى في الجزء الاول استكمالا يتصف بالصفات نفسها فأن المجرى الثاني يرمي الى تعميم مقولات الجزء الاول عن ريف مصر ، مصر الحقيقية وتاريخها . يعممه انطلاقا من رفقة القطار وحتى تضامن الفلاحين فيما بينهم وعيشهم مع بهائمهم ومراسمهم في الحصاد واحتساء الشاي وموقفهم من الدخلاء تركا وبدوا . فتبدو العلاقة الاولية : التوحد . وتتوسع لتبدو توحدا مع الكون ، حيوانا وطبيعة ، وليس فقط اتحادا بين البشر . الا ان لغة الكتابة ، التي تستمر على اقتحامها المستوى الاول من الخارج ، تستأثر هنا بحيز اكبر من النص للتأكيد بنفس القوة ، وبآن ، على التوحد والقلب والمعبود . بل لا تبقى هذه الابعاد الثلاثة مستقلة نوعا ما عن بعضها ، بل تتراكب ، في لحظة ما ، في وحدة عضوية حية : القلب يجد معبوده فينفجر زخما موحدا للجميع . ويبدو ذلك على اوضح وجه في حوار الاثري الفرنسي مع خبير الري الانكليزي . هنا يستبق الراوي بلغة الكتابة ما سيجري في نهاية الرواية : العثور على العلاقة المفقودة . البحث عن هذه العلاقة يستمر في نسيج علاقات الرواية ، الا انه عندما تلجأ الرواية الى الماضي تنتصب امامنا لوحة تحققت فيها هذه العلاقة فكان من الاعاجيب ما كان : الاهرام .

ثم يلتقي المجريان فينكوي محسن بانقشاع الحلم ويلتقي مع الآخرين في اتون البحث عن علاقة بديلة ، بينما يصبو مصطفى وسنية الى علاقة تبدو في متناولهما . وفجأة ـ دائما تأتي المفاجآت في الوقت المناسب . يهدر الشارع ، بل تهدر مصر (الا مصطفى وسنية وعائلتها وعائلة محسن ..) فتتحقق العلاقة من جديد اذ ينجم وسيط غير متوقع : نفي الزعيم . يظهر المعبود المشترك فينفجر القلب موحدا الشعب الكبير باكمله او يكاد ، فيما تتحقق كذلك العلاقة بين مصطفى وسنية . عندئذ تتراكب في واقع احداث الرواية ابعاد العلاقة وينتهي البحث عن العلاقة المفقودة ، بعد ان عثر عليها .

تأتي هذه المرحلة من الاحداث من خارج احداث الرواية وبدون اي تحضير ، تماما كلغة الكتابة ، لتحاول ان تطابق بين الاحداث وبين هذه اللغة . فلا حديث فيما قبل عن مستعمر ولا عن شعب يطالب بالاستقلال او احزاب سياسية ، او التزام سياسي لدى الشعب ، ولا حتى عن « الزعيم المنفي » ولم ينف بعد . وفجأة يحدث المقدور . مقدور ؟ الحقيقة ان الراوي هو المقدر . فكما ان لغة الكتابة قدرت لتفسير احداث يومية بسيطة عادية تفسيرا اكبر مما تحتمل ، فان المقدور هذا ايضا يأتي ليبرر هذا التفسير فيمنحه بعض شرعيته . والحقيقة ان كليهما متشابه في موقعه من الرواية ، رواية هي في الواقع روايتان : واحدة تقتصر على المستوى الاول وتعتبر

صورة سطحية للمجتمع المصري ، تعقد حول قصة حب غير مقنعة ، وثانية تشمل المستوى الثاني والمفاجأة الاخيرة تحاول ان ترقى بالاولى ، وباقحامات خارجية ، الى مستوى الرمز ، رمز تقسر عليه احداث الرواية وتفسيرها قسرا منذ البداية . فتعود الروح لان الراوي هكذا شاء وهل من مرد لسلطانه ؟ هكذا تتراكب مستويات اللغة ، وهي وحدات الرواية الرئيسية ، في محاولة للبحث عن العلاقة المفقودة (اكتشاف الشعب المصري لزعيمه) علاقة تشير الرواية الى ان الراوي قد عثر عليها ، فهل كان هذا فعل القارىء ايضا ؟

II ـ الذهنية او العلاقة المستعارة .

وتطفو اخيرا الكلمة التي قل ان يذكر اسم توفيق الحكيم الا وارتبطت به ، عنيت : الذهنية . ويبدو ان اول من اطلقها في هذا المجال هو توفيق الحكيم نفسه واسما بها بعض مسرحه . ثم اختلف النقاد على اعماله ولا سيما المسرح منها فوسموا بعضه بالمسرح الاجتماعي والآخر بالمسرح الذهني [٤٢] . فكان المسرح الاجتماعي كل ما تناول قضايا اعتبرت وكأنها تمس المجتمع ومقتطفة منه شأن : المرأة الجديدة يوم وليلة ، قضية القرن الواحد والعشرين ... الخ . وكان المسرح الذهني كل ما عالج قضايا مأخوذة من الذهن لا من المجتمع شأن : شهرزاد ، بجماليون ، يا طالع الشجرة ... الخ . ولكن ما الذهن وما المجتمع في الفن ؟ فهل ينتج المجتمع فنا فرديا ؟ وهل يقوم فن الا والذهن وسيلته واداته ؟ فالتحديد « ذهني » اذا يبقى غامض الجوانب [٤٣] فضفاضا . ولن نحاول هنا تقصي تحديده انما نلجأ الى ما عبىء به من « مضمون » لنتبين اطاره . والواقع ان النقاد يجمعون على ان هذا « المضمون » يتناول ما اتفق على تسميته بـ « ثنائيات الحكيم » ، ويقصد بها تلك المفاهيم المجردة المأخوذة من عالم المثال ، عالم الذهن التي تتبرأ من كل ما لا يمس « الجوهر » ومن كل علاقة ممكنة مع العوالم الاخرى ، ثم تنتظم مثنى مثنى ويقوم صراع في مثنى بين قطبيه . فيقوم العمل الفني اذاك كتجربة كيميائية بين عنصرين كيميائيين نقيين ، في فضاء نقي كيميائيا منعزل عن كل سياق عن كل عنصر خارجي . واشهر هذه المثاني او الثنائيات مثنى : القلب والعقل . فكل عمل فني يقوم على التفاعل والصراع بين هذين المفهومين ـ وامثالهما : الفن والحياة ... ـ بشكل مجرد ونظري هو عمل « ذهني » .

انطلاقا من هذه المقاربة للذهنية ، كيف لنا ان نتلمس عناصرها في « عودة الروح » ؟ سؤال لا يخلو من الصعوبة ولولاها لما اختلف النقاد على في اي النوعين تدرج . فحين يدرجها جورج طرابيشي مثلا في الاعمال الاجتماعية فيقصيها عن ميدان بحثه المقتصر على الاعمال

الذهنية [٤٤] ، يدخلها محمود امين العالم في عداد الاعمال الذهنية اذ يقول : « ولست ادرج « عودة الروح » في اعماله الاجتماعية » [٤٥] .

اذا حللنا هذين الموقفين على ضوء التحديد السابق للذهنية ـ وهو مشتق من اقوال النقاد انفسهم ـ فلا شك ان موقف الطرابيشي اقرب الموقفين الى الصواب ، اذ ان « عودة الروح » لا تتركز اساسا على الصراع بين القلب والعقل . فالصراع منفي ، او هكذا يبدو ، لانعدام احد قطبيه : العقل ، ويستوي القلب على عرش الرواية . الا ان موقف العالم له ما يبرره حين يرى في مسألة القلب والعقل قضية من « كثير من القضايا ، كقضية المرأة والحب والقلب والعقل والوطنية ومشكلة الفلاح والعمل ، الى غير ذلك » [٤٦] . وهو يتلمس هذه « القضية » في بعض المقاطع من الرواية ، منها ما يقوله الراوي عن مصطفى الذي « ادرك ان منطق العقل غير منطق القلب » [٤٧] ، ومنها في الحجج ، او بالاحرى في التقارير التي يرمي بها الاثري الفرنسي في وجه زميله الانكليزي [٤٨] ، وكذلك في بعض احداث الرواية واهمها انتفاضة الشعب فداء لمعبوده زغلول . بل اننا نرى انه كان بوسع العالم ان يعتبر قضية « القلب والعقل » القضية الرئيسة اذ ان الرواية نشيد لانتصار القلب انتصارا مطلقا ، وهل هناك من منتصر الا وتجاهه منهزم ؟ فالمنهزم هو العقل وان بدون معركة . بذا يتبرر موقف العالم بادراجه « عودة الروح » في باب « الاعمال الذهنية » .

غير اننا اذ نوافق الاستاذ العالم على تصنيفه هذا ، نتلمس الذهنية ليس في بعض المواقف الفكرية ـ واهمها تلك التي تتخذها شخصية الاثري الفرنسي التي يعتمدها الراوي لسان حال ، كما رأيناً ـ لا في بعض الاحداث ـ وعلى رأسها الانتفاضة الاخيرة . بل في بنية الرواية وفي العلائق القائمة بين عناصرها ، وجله يتركز على دور لغة الكتابة .

في الرواية علاقات غريبة تؤشر الى ان العناصر جمعت الى بعضها على نحو ينافي منطقها الداخلي ، فكأنما جمعت بفعل ارادي اراده الذهن ، وخفيت عنه النتائج . نقتصر من هذه العلاقات على اثنتين . الاولى تبدو في التناقض بين الحدث الرئيسي اي هبة مصر الجبارة مطالبة بالاستقلال عن المستعمر الانكليزي من جهة ، وبين ما تعتبره الرواية عدوا حقيقيا : الاتراك والبدو [٤٩] . الدخيل التركي ممثلا بأم محسن والبدو هما العدو واما المستعمر فلا كلمة تقال بحقه حتى في خضم الحدث الاخير . والثانية هو ان سنية تسمو الى مقام الرمز فيقرن اسمها باسم مصر (٧٧,٢) وتأخذ ملامح اوزيريس (١٤٤,١) ، الا انها لا تتأثر مطلقا ، لا هي ولا من يخصها (عائلتها وحبيبها) بالاحداث التي تهز مصر الحقيقية بل تبدو هذه الاحداث وكأنها تعاكس مصلحة عائلتها بل سعادتها الشخصية . تناقض آخر يفضح تخلخلا يشير الى بعض ملامح الذهنية . الا ان القارىء المتسامح قد يلتمس الاعذار لمثل هذه التناقضات في نواح اخرى . ولذا لا نؤسس حكمنا اولا على هذه التناقضات ، بل على الرابطة الاساسية بين مجمل عناصر النص المتجلية اصلا في دور لغة الكتابة .

١ ـ دور لغة الكتابة .

العلاقة و او (٥٠) البحث عنها محور هذه الرواية ، لا ريب في نلك . هذا اذا صح تحليلنا السابق . تنبسط هذه العلاقة ، كما حاولنا تبيان نلك ، على ثلاثة مستويات لغوية تنعكس في بنية الرواية شكلا مماثلا او متقابلا . فالمستوى اللغوي الاول يكون ، عبر الحوار باللغة المحكية ، منطلق العلاقة . يبدو نلك على نحو لا مرد له في الوظيفة الطاغية على هذه اللغة : الوظيفة التماسية . ما بين افراد « الشعب » هو اولا العلاقة . بل يبدو « الشعب » وكأنه مجرد علاقة وتختفي وراء هذه اقباطها او مقيموها « الشعب » فيما بينه علاقة « الشعب » ومعبودته علاقة (او معبوده بالنسبة الى زنوبة) ، و « الشعب » والحياة علاقة . وتنعكس العلاقة في مرآة البنية مسرحا ، مسرحا حركيا ، مركبا ومتعددا . فالمسرح هذا حركة دائمة غنية . والحركة علاقة . مدت الخطوط ، القيت الشباك . وساهم في نلك بنية النص ولغته . مستوى اول : لغة الكلام .

ويأتي المستوى اللغوي الثاني ، عبر السرد بلغة فصحى « شفافة » ، فتضيف علاقة الى علاقة . اذا لا تضيف جديدا الى المستوى اللغوي الاول . تضع له الاطار وتبرزه فتكمل بذلك ما يسمى بالمشهد . وبالسرد تستكمل الحوار باسلوب غير مباشر وتعممه على كافة شخصيات الرواية او يكاد . يتجلى ذلك على اوضح وجه في القصص باللغة الفصحى ، والقصص علاقة صرف . وتنعكس هذه العلاقة المكملة والمعممة في بنية الرواية شخصيات ضحلة ، حتى لكأنها دمى مسرح العرائس ، مبرر وجودها اقامة العلاقة ، وحدثا ينداح على محاور شتى لا رابط بينها ولا رابط بين عناصر كل محور الا ارادة تغليب العلاقة : نشوؤها وتعميمها على مستوى مصر (في المحور الثالث حيث تتعدد الاحداث بلا رابط) واستكمالها او ابلاغها شأوها المرجو وغير المتوقع ـ يرجوه الراوي ولا يتوقعه القارىء ـ (في المحور الثاني) . مستوى ثان : لغة القراءة .

وتأتي لغة الكتابة ، (المستوى اللغوي الثالث) فتتخلل المستويين الاولين . تتسم هذه اللغة بالكثافة وتتحدد وظيفتها بالانفعالية ويقوم دورها على توجيه فهم القارىء بالاتجاه المطلوب ، وفق ثلاث كلمات اساسية : الجماعة ، القلب ، المعبود ، مركزها في واحدة : الشعور او ـ تبسيطا للامور وربطا لها بالنقد السائد ـ القلب . هذه اللغة التي تفسر ما عداها ، تنقطع عنه اذ تفسره من الخارج . وبذا تنعكس في بنية الرواية انقطاعا على شتى المستويات : الشخصيات ، الوصف ، الحدث ـ لا سيما شخصية الاثري ووصف سنية والحدث الاخير ـ انقطاعا غرضه هو ايضا التفسير والاستكمال .

العلاقة وتفسيرها : تلك هي الرواية . واما الذهنية فهي في العلاقة بين هذين الحدين : العلاقة وتفسيرها ، العلاقة كما ترسمها ، او الاحرى تحبكها لغة الكلام ولغة القراءة ، والتفسير

كما تبسطه لغة الكتابة . وهذه العلاقة بين الحدين هي علاقة انقطاع وليست بعلاقة اتصال وتتويج . وذلك باد في شتى اوجه الرواية .

أ ـ المعنى الغائب او التفسير من خارج .

يقدم الراوي مشاهد محددة يريدها رمزا ، او اقله مؤشرا ، الى امر ما ثم يردفها مباشرة ببعض مقاطع من لغة الكتابة تفسر معنى ما رمى اليه . الا ان القارىء يفاجأ بأن العلاقة بين الرمز وتفسيره ليست بالعلاقة العضوية بل ولا بالعلاقة الضرورية ولا حتى بالمنطقية احيانا . انه تفسيرمن الخارج. لا يتبطن الاحداث ليفتقها من الداخل ويبسطها الى نهاية ابعادها الحقيقية دون ان يخرج من مداها الخاص . بل يسلط عليها من الخارج ضوءا يعين دلالتها تعيينا دقيقا ويحسمها نهائيا , فعليك ايها القارىء ان تفهم مرض « الشعب » معا على انه رمز الى الحس الجماعي لا محض صدفة قد تكون مؤلمة ، وان تفسر تحلق جمهور المقهى حول المهرج توقا الى معبود يجهله لا مجرد تسلية وتذوق فكاهة ، وان ترى في النسوة المحدقات في الباب لدى مقر الشيخ سمحان ، متعبدات وحد المعبود قلوبهن واذابه في بوتقة واحدة ، لا مخلوقات خائفات من المقدور ، عاجزات امام قدرهن فيحتلن عليه . هكذا تفرض الدلالة عليك الدلالة فرضا ويأتي هذا الفرض قسريا حينا وقسريا الى اعتباطي مرة اخرى . يكون قسريا عندما تكون الدلالة المفروضة واحدة من عدة كلها ممكنة فتؤخذ واحدة منها ويهمل الباقي . ويجمع الاعتباطية الى القسرية ، وهذه اكثر حالاته ، عندما لا ترتكز الدلالة المفروضة الى اساس متين او الى دال حقيقي عميق . وقد تكون الامثلة التي قدمناها تمثيلا على هذه الحالة . ولا عجب ان تكون هي الاشيع اذ ان ما يجري في الرواية من احداث وما يقوم من مشاهد لاقرب الى التسطيح منه الى العمق ، والزم بالفقر والضحالة منه بالغنى والغزارة ، فلا زخم فيه ينفجر رمزا ولا مدى ممكنا يمتد افقا واسعا .

ب ـ الوحدة المفتقدة او لم الشتات .

المعنى يسقط من عل . وتعاقب الاحداث وتماسكها يفرضان من خارج كذلك . فاحداث الرواية شتات : احداث المحور الاول (كل ما يدور حول حياة « الشعب ») ولا سيما احداث المحور الثالث (رحلة محسن الى الريف) ، وعلى الاخص علاقة المحور الاول بالثالث . ولا يلم هذا الشتات الا لغة الكتابة . تلمه اذ تفسره . صحيح ان عناصر المحور الاول تبدو لاول وهلة متجانسة ـ وقد يكون ذلك امرها في بعض مقاطعها ـ الا انه غالبا ما توجه المشاهد الاحداث لابراز ما تفسره لغة الكتابة : المرض معا في مطلع الرواية ـ والغرض منه باد ـ لا يتصل بما بعده . مشهد ثياب محسن لا علاقة له بما عداه (٤٥,١) والحوار حول مبروك وموقعه من « الشعب » (٤٢,٢) مقحم . وزيارة مقر الشيخ سمحان لا تقتضيها الاحداث . لا يجمع بين هذه العناصر

الا الجوهري البادي في لغة الكتابة . واما عناصر المحور الثالث فيبدو ان الجامع بينها هو التسلسل الزمني ، ولكن التسلسل الزمني لا يفرض مطلقا وقوع هذه الاحداث بعينها اذ لا علاقة اساسية بينها . انها عينات من حياة الناس خاصة في الريف ، يجمع بينها دائما تفسير لغة الكتابة . وكذلك الربط بين المحور الاول والثالث . كلها احداث لا ينتظمها منطق داخلي يتسلسل من الواحد الى الآخر بشكل مقنع طبيعي ، بل سلك اقحم فيها اقحاما ، هو سلك لغة الكتابة . هو وحده يلم شتاتها فيوفر لها وحدتها المفتقدة .

جـ ـ التطور المفتعل او القضاء والقدر .

ان حب « الشعب » لسنية هو الحدث الاولي في الرواية او فلنقل هو الحدث الاساسي الذي سوف يتجلى في النهاية بالحدث الاخير . انه المحرك الفعلي . الا ان هذا الحدث يأتي نتيجة لتطور مفتعل ، تطور يجمع افراد « الشعب » جميعا في حب سنية . انه فخ يلتقط الجميع ، وصاعقة تصعق الجميع . فالكل يقع فيه ، بل الكل يقع فيه بنفس الطريقة : فجأة وكليا . وذلك بالرغم من الفروق الكبيرة بين العاشقين : فروق في السن والثقافة والطباع والثروة والتجارب في الحياة . تطور مثالي لامر لا يخفى في نفس الراوي . مقتضيات لغة الكتابة تضفي على هذا التطور المصطنع لباسا من المعقولية وتدرجه في منطق الرواية ومسارها العام فيبدو منسجما مع كافة الاحداث وكافة التوقعات . فهذه اللغة وحدها تطور الاحداث من الخارج بشكل مفتعل وتبرر هذا التطور .

د ـ الشخصيات المبتسرة او تحرك الدمى .

اما الشخصيات فهي ايضا عرضة لهذه اللغة . قل ان نجد بينها شخصية تنبض ببعض الحياة ، ويتعذر لقاء شخصية حية . منها لسان الحال ولغة الكتابة تتبطنها حتى كأن لا وجود شخصي لها ، ومثالها شخصية الاثري الفرنسي . ومنها الشخصية التزيينية ، تضفي طابعا محليا باهتا ، ويبقى دورها الاساسي كونها شخصية ذريعة . ذريعة لمن ؟ للغة الكتابة ، فهي الصورة الحسية لها ، حتى لكأنها الصورة التي ترافق الصوت في السينما . تلك اللغة تقول القول وهذه الشخصية تجسده حسيا . مثالها المهرج . في هاتين الحالتين تلتقي لغة الكتابة بالشخصية لقاء حميما ، حتى لتكون هذه اللغة ما هو جوهري في الشخصية . فلا تجد معناها ودورها ـ وبالتالي اندراجها بين باقي الشخصيات وفي سائر الاحداث ـ الا من خلال هذه اللغة . هكذا تتدخل هذه الاخيرة في بنية الرواية (شخصياتها) لتشكلها (تعطيها شكلها) وتصورها (تهبها صورتها) من الخارج بدل ان تتفتق من داخل الرواية ومن حياتها الخاصة .

ويبقى النوع الاخير من الشخصيات وهي تلك التي تبدو وكأنها تتحرك من ذاتها ، شأن

افراد « الشعب » . تتسم ببعض الحياة ، وبعضها ـ محسن ، زنوبة ـ اكثر من بعضها الآخر . الا انها هشة ، ضحلة . ميزتها الاساسية هي انها متجانسة فيما بينها ، احادية البعد ، لا تتمتع الا ببعد القلب ، ومسطحة اذ يبقى حتى هذا البعد فيها ضئيل العمق . وهنا ايضا تفعل لغة الكتابة فعلها . تهب هذه الشخصيات معناها وحياتها من الخارج اذ لا حياة تتدفق فيها فتنفجر قلبا خافقا مستقلا يعيش بمنطقه الخاص . حتى لكأنها صورة حسية لهذه اللغة ، وان اوضح من الشخصية الذريعة بعض الشيء ، دون ان تعدو كونها ذلك . فبفضل هذه اللغة تحيا وبفضلها تندرج في سياق الرواية . فهنا ايضا تعمل لغة الكتابة عملها من الخارج .

هـ ـ الحدث المنقطع او الاعتباطية المطلقة .

يأتي الحدث الاخير دون اي تمهيد حقيقي وتنخرط فيه الشخصيات الرئيسة دون ان تعهد فيها مثل هذا الالتزام ، يأتي حدثا منقطعا ، وكأنه صدفة مطلقة ، فيغتصب احداث الرواية ويتوجها . وهنا يتجلى دور لغة الكتابة ايضا وعلى اوضح وجه وذلك على مستويين : يمتزج مع الحدث (ولا عجب في ذلك اذ ان اكثر النص السارد للحدث من لغة الكتابة) ليعطي للاحداث السابقة معناها الحقيقي فيكملها من الخارج ، هذا من جهة . ومن جهة اخرى ينصب على الحدث المنقطع نفسه فيربطه بباقي الاحداث ، فكأنه تتمتها الطبيعية في حين لا شيء فيها ينبىء به . يفسره تفسيرا يلائم طبيعة هذه اللغة دون ان ينبىء عن هذا التفسير اي عنصر ذاتي في الحدث . يفسره بالقلب المجرد ، بيقظة ذاك الاله الذي بنى الاهرام يوما قبل ان يخلد الى السكينة في اعماق سائر مصر وفي اعماق شعب مصر برمته ، وكان لا وجود لعناصر اخرى مهمة إلم تكن الاهم : الخبز والكرامة . هنا ايضا تأتي لغة الكتابة فتلحم جزءا بجزء آخر وتعطيه معناه من خارج جوهره .

هكذا تتجلى لنا الذهنية لا بشكل مجرد بل بشكل عملي بل ـ اكاد اقول ـ محسوس . لم تعد مضمونا وحسب ، هو التأكيد المطلق على القلب المجرد ، بل اصبحت كلا متكاملا ، عملية متشعبة . لم تعد نتيجة لعمل انتهى ، بل اصبحت هي العمل اثناء حدوثه . اصبحت عملية الخلق على نحو ما وهي تحاول ربط الخيوط ببعضها فتخلط احيانا ما بينها وتقع في المتاهة . تبدت لنا الذهنية ذاهنة لا مذهونة ، اذا شئنا معارضة قول مرلو بونتي في الصورة [٥١] ، اي الذهنية وهي تخلق لا وهي تعرض نتيجة . فتلمسنا فعلها ، طرقها في ابداع بعينه ، وعلى الاخص في نسيج اللغة التي انتجت المبدع المتخيل المدعو رواية . اللغة تتعدد ، تنشطر ، تنعكس في بعضها . فاذا الذهنية ذاك الكلام الذي يصب على كلام آخر ليهبه من الخارج ، بآن ، وحدته تكامله ومعناه ، ينصب فيه ويتمارى فيه ايضا .

وبعبارة اخرى تبدو الذهنية خصيا للحياة وخوفا من الكلام ، من القول . الحياة متشعبة

تتيه بالانسان سبلها . والكلام خطوط لا نهاية لها ولا شكل محدد مسبقا . فاذا تبطنت الحياة الكلام قادت قائلها ، كالفرس الجموح ، الى حيث لا يبغي ولم يخطر له على بال . يصير اسير بحرها الزاخر وهو يظن نفسه الآسر . الكلام الحي خطر جلل . تجاه هذا الخطر تقوم الذهنية قيدا جاهزا ، مسبق الصنع ، على شكل شبكة حديدية ترمى عليه فلا يدور الا تبعا لحلقات الشبكة وخطوطها وينقفل على نفسه الكرة تلو الكرة . وكانت الشبكة هنا لغة الكتابة [٥٢] تلك ، تنبت في نسيج اللغة الاخرى لتوجه كل الشيء : الحدث والوصف والشخصية نفسها ، واحيانا تخلق من الاحداث والشخصيات صورة عنها تفعل فعلها في النص . وقد دعوناها لغة الكتابة لانها وحدها اللغة التي يكتبها المؤلف الانسان ، الكاتب . ما تبقى « واقع » ، حياة تحاول الانطلاق ويحاول الراوي نقلها لنا ، فاذا بالمؤلف يرسم لها حدودها مسبقا ، يحدها بالكتابة . فاذا بالكاتب هو الآسر لا المبدع .

٢ ـ الموقف .

بذا تنفضح اكثر من اي تعبير صريح شتى مواقف الراوي واهمها موقف من الانسان ، موقف من الحياة، موقف من الفن ، كثيرا ما تحدث النقاد عنها ، من محمد مندور الى جورج طرابيشي ، داعمين حججهم بتصريحات الحكيم نفسه في الكتب التي يتناول فيها تجربته وحياته . لذا اقتصر هنا على التلميح السريع الى ما اختص به هذا العمل .

موقف من الانسان ، مجرد ومشوه . فشخصيات الرواية ـ وتقتصر فعلا على افراد « الشعب » وسنية ومصطفى ـ باهتة ، غير واقعية . هي شخصيات لا تظهر لها اية احتياجات جسدية او مادية او عقلية . لا جسد لها ولا عقل . انها قلب ليس الا . وفي الهبة الاخيرة يبلغ هذا التجريد شأوا آخر فيتجرد هذا القلب من اي شعور وطني ومن كل عاطفة مضادة للاستعمار ولاستغلال الطبقات المتعاونة معه ، فيصبح عاطفة مجردة تدفع الى المخاطرة بالحياة ، وتبقى نقية من كل شائبة . لا جسد ، لا عقل ، لا وعي ، لا حاجات مادية ، لا موقف وطني ، لا تضامن ضد الدخيل وضد المستغل . شعور مجرد . قلب صرف .

يبدو بعض الوعي عند مصطفى وسنية . وعي ؟ لا . بعض التعقل الذي يدفعهما لبعض التخطيط للمستقبل ، ويبقى القلب هو المحرك الاول . الا ان شخصية سنية ـ اذا ما قورنت بشخصيتي زنوبة ووالدة محسن ـ قد يفضح موقفا من الانسان المرأة . والدة محسن شريرة بالطبع تبتعد بزوجها عن الطبيعة وعن الشعور [٥٣] . زنوبة فرد من « الشعب » الا انها قادرة على الاقدام على جريمة لقضاء وطرها . اما سنية فملك يمنح الانطلاقة الاولى لقلب الرجل ويهيئه بذلك لكل امر عظيم ولكن ما ان تلهم حتى تخون بكل براءة ، وتبقى ابعد انسان عن اقتحام ذلك الامر العظيم . ملهمة للامر العظيم وعاجزة عنه (هي و « الشعب ») . ملهمة لامر عظيم وتحد طالبه

بمصالحها الشخصية (هي ومصطفى) . ملهمة لامر عظيم حين تكون بعيدة المنال (سنية) ولكنها ، وهي قريبة المنال ، خادمة للرجل (زنوبة) او مفسدة له (زنوبة ووالدة محسن) .

موقف من الانسان هو **موقف من الحياة** . هكذا الحياة تقيد ، تشذب ، تبتسر ، تجرد ، تنقى من كل شائبة قبل ان تصبح معادلة رياضية : الانسان = القلب المحض . وقد تكتمل هذه المعادلة بما يشبه المعادلة : الانسان = الرجل . ينتج عن ذلك : الرجل = القلب المحض . الحياة تختزل الى بعد واحد مبتسر . فهل تبقى هي الحياة ؟ لا ، بل يستبقى منها على ما لا يبدو خطرا على الفنان . الحياة المتشعبة ، الهدارة ، التي ، كما السيل الهادر ، تجرف الحواجز والنظريات خطر جلل . فلتخص اذا وتعبأ في انبوب منقى ، فيسهل حملها ، يسهل تحملها . فالموقف : خصي الحياة ، خوفا منها .

موقف من الفن . ومن يخصي الحياة؟ الفنان . الفن . فالفن اذا ليس تعبيرا عن الحياة بكل زخمها ، او صنوا لها (كما يرى البعض) ، وليس استبطانا لها لدفعها الى آفاق جديدة ممكنة ، بها يتجدد الواقع ويخلق من جديد ، او يستشف ويستكمل . الفن لا يعبر عن الواقع ولا يعارضه ولا يستكمله . انه مصفاة عسيرة بها يصفى الواقع ، منخل به تغربل الحياة ... وتقيد ... فالفنان عدو الحياة ، هو من « اختار اللاحياة » حسب تعبير طرابيشي (٥٤) . الذهنية مرت من هنا .

ومع ذلك كله تبقى « عودة الروح » محطة مهمة في الرواية العربية . كانت - ولا تزال - للقارئين بعض الزاد في ا لحياة ، بعض الزادمن الحياة تلك هي المقارقة .

رأي : « عودة الروح » بين الفن الروائي والشعر

لهذه المفارقة ما يبررها ، اذ ان الرواية تجمع الى الذهنية ، التي بسطنا الحديث عنها في هذه الصفحات ؛ وجها ايجابيا نرده الى امرين : الفنية والشعر .

المكتسبات الفنية .

في « عودة الروح » براعة فنية تستهوي القارىء وتستحثه على متابعة القراءة حتى ذلك الحد الذي تتجلى فيه الرواية او تنفجرمن الداخل انفجارا هو بالحقيقة مبرر وجودها ، قصدت : الحدث الاخير . بهذه البراعة يتزود ! ويتصبر ! لعبور المساحة الكبرى من الرواية دون ان يمل او يغويه السأم بالاقلاع عنها . ولها وجوه عدة ، اكتفي منها بالابرز .

فمنها لغة الكلام ، وقد اكثرنا من الحديث عنها ، التي استطاع الراوي ان يرقى بها الى درجة من البلوغ لا اظنها قد اصابتها من قبل . لقد استعملت اللغة الدارجة من قبل وحسبنا شاهدا على ذلك ما اتى من ردود سريعة في « زينب » ، وما اعتمده منشئو القصة القصيرة في مصر (محمد ومحمود تيمور ، عيسى وشحاته عبيد ...) من مقاطع حوارية بهذه اللغة تمتد احيانا على حيز كبير نسبيا ، كما في « رجب افندي » لمحمود تيمور . الا انها لم تبلغ ، قبله ، ذلك المستوى من اليسروالطبيعية ، بل والحيوية الذي بلغته معه . ولعل ذلك مرده الى ان من قبله كانوا يستعملون اللغة الدارجة لماما في اعمالهم او يعمدون الى ما يشبه الترجمة من اللغة الفصحى الى العامية . لم ينطلقوا من العامية بل نقلوا بها مضمونا هو ليس منها (رجب افندي) ، بينما يبدو الحكيم وكأنه انطلق من حالة طبيعية متكاملة هي من حالات الشعب وانطق الشعب فيها بلغته الخاصة العامية . وهذه الميزة هي التي اوحت بالعلائقية التي انطلقنا منها في دراستنا . ينضاف الى ذلك حسن انخراطها في اطار اللغة الاخرى ، الفصحى . ونحن نميل الى الاعتقاد انه ، بسبب من هذا كله ، ساهمت « عودة الروح » مساهمة فعالة في النقاش الدائر انذاك وحتى فترة قريبة حول استعمال اللغة الدارجة في الرواية والمسرح . ولا شك ان نجاحها ساهم في حسم القضية في اتجاه اضفاء الشرعية الادبية على اللغة الدارجة .

والى اللغة الدارجة ، وبالاتصال معها ، نضيف مكتسبا فنيا آخر ، هو الحوار . الحوار يدور معظمه بهذه اللغة ، اللهم اذا كان حوارا لا ملخص حوار فيأتي اذاك بالاسلوب غير المباشر وباللغة الفصحى . وبذلك يستفيد من ميزات هذه اللغة الدارجة : انطلاقها من حالة شعبية ، اتسامها بالطابع الشعبي التماسي ... نضيف اليها تلك الحركية المتجلية اكثر ما يكون في الفكاهة . وقد يكون اجمل الحوار في « عودة الروح » ذلك الحوار الذي يدور حول مواقف هزلية تضحك فيها الشخصيات من بعضها او يضحك منها .

يتصل بهذين الوجهين وجه فني آخر ، هو المسرح . وقد تحدثنا عن ذلك في كلامنا عن المسرحانية ، المتجلية على الاخص في المسرح المتعدد والمركب . وانتقال الحكيم الى المسرح بعد هذه الرواية بالنجاح الذي استأثر به لفترة طويلة دون غيره من المخرجين لشاهد بعدي على هذه البراعة الفنية .

ويتصل بذلك ايضا تلك البراعة في حبك المشاهد والتقديم لها بشكل طبيعي حتى تبدو المشاهد معه وكأنها تأتي بشكل عفوي . فالتمساح المعلق في بيت الدكتور حلمي (٨٩,١) تمهيد طبيعي لحديثه عن السودان . وذكريات والدة سنية عن ام محسن (٩٥,١) استباق لصورتها عند القارىء . اما اغنية محسن امام سنية (٩٩,١) فتنبىء منذ البدء بفشل العلاقة . وتسليم الميزانية الى مبروك (١٨٢,١) يؤذن بمشهد شراء النظارات ، كما ان حديث سنية وزنوبة على السطح (٢٧٧,١) ينبىء بالرسالة التي تلقاها محسن وهو في الريف ويمهد لها .

ونذكر ، اخيرا لا آخرا ، تلك اللمحة النفسية الذكية المنتشرة في انحاء النص . منها تأويل محسن لرسالة زنوبة (٢٩,٢) الذي يبرع فيه الراوي الى ابعد حد ، وموقفه من سنية وهو يعيد اليها منديلها (١٥٣,١) ، وكذلك بعض مواقف سنية من الرجال . في ذلك كله تظهر التفاتات نفسية ذكية تمس القارىء من قريب .

كلها براعات فنية ، يعتبر بعضها مكتسبا جديدا ، تشد القارىء الى الرواية او اقله تدفعه الى ان لا يفلت منها اطارها ، ريثما يسطع الضوء ، ضوء هو من الرواية جوهرها ، وهذا ما عبرنا عنه بكلمة شعر .

الشعر والقومية .

تطل « عودة الروح » على الجمهور في اوائل الثلاثينات من هذا القرن ، فتفجأ قراء اعتادوا على انواع من الفن الروائي او القصصي كثيرة : ما سمي بالقصة الاجتماعية (٥٥) ، ثم القصة القصيرة الناشئة ابتداء من عام ١٩١٤ على يد محمد تيمور (٥٦) ثم المزدهرة ازدهارا سريعا في اوائل العشرينات قبل ان تخبو وهي في ريعانها (٥٧) ، ثم ذلك النوع من الرواية التي تردد اصحابها ونقادها في تصنيفها في الرواية او القصة القصيرة (٥٨) ، واخيرا ذلك النمط من السيرة الذاتية في قالب يحاول الاقتراب من الرواية (٥٩) . انواع متعددة ، الا انها تجتمع ، عند القارىء ، في نقطة بعينها هي الغض من قدر الشعب لبؤسه وجهله وتخلفه ، والنقد اللاذع للتقاليد الاجتماعية والدينية مما يرتد على الشعب طعنا في قدرته على التحرر ، ثم الحث الخطابي ، بلهجة واعظ ديني احيانا ، على اعتناق القيم القديمة ـ والدين اهمها ـ والقيم المستحدثة ، وعلى رأسها الوطنية . موقف يقول اصحابه ان الغاية منه مصلحة الشعب ، فالشعب اذ يتحرر تتفتق قواه الداخلية وتكتمل انسانيته ، وفي الانسانية سعادة . ولا نشك في موقفهم هذا سيما وان معظمهم ، شأن معظم المثقفين ، اكتشف الشعب فجأة ، كما في ظهور عجائبي ، بعد ثورة عام ١٩١٩ ، فبات لا يلهج الا باسمه . غير ان هدفه لم يتحقق فعلا الا في صورة نقد سلبي ، في وصف يؤكد على السلبيات.

تأتي « عودة الروح » من خارج هذا التيار على الاطلاق ، تأتي بعكس هذا التيار ، لتؤكد على الوجه الجميل في الشعب ، على الممكن الجميل في الشعب . حقا ، ان الوجه الجميل حسنه ، بدرجات ، مبضع الجراح (الروائي) ، وان الممكن الجميل زينه ، بما يفوق الواقع ، خيال الفنان . الا ان المهم هو ان اللهجة جديدة والمنطلق آخر . منطلق يتبطن الشعب ، مزاياه الجميلة ، امكاناته الدفينة ، ليفتقها من الداخل كالبرعم من الوردة ، ويفتتح لها ، بها ، بل يفتتحها آفاقا لا تحد ، عوالم اين منها نفيق الاخلاقيات القديمة والمستحدثة ، اين منها جموح المثقفين ونفاذ صبرهم في تشكيل الشعب وفق وثلهم واوهامهم ؟ مد الآفاق ، ارتياد العوالم . ذلكم هو الشعر ،

وبالشعر انتصرت « عودة الروح » .

واضح ان الشعر هنا يتبلور في نسيج الرواية ـ بشكل محصور ـ في ذلك الحدث الاخير الذي يضيء ارجاء النص بكامله فيمنحه ابعاده الحقيقية وختم البقاء ، و ـ بشكل اوسع ـ في تلك اللغة التي دعوناها لغة الكتابة ، وما الحدث المشار اليه الا ذروتها المطلقة وتجسيدها . واذا كانت لغة الكتابة تشد الى القارىء دائما الى ما وراء النص لئلا يستغرق فيه كليا فيفلت منه الاهم ، فان الحدث الاخير هو الذي ، بطرفة عين ، يستجمع النص باسره ليعيد بناءه وتفسيره . ولذلك فنحن نرى ان « عودة الروح » خير مثال على الرواية التي تقرأ انطلاقا من نهايتها . ولا نشك ان القارىء الواعي ، او ـ فلنقل ـ القارىء المتذوق (او المشاهد في قاعة المسرح) لا يستعرض تسلسل الاحداث والمشاهد الا ويربطها في كل لحظة بذلك الحدث الاخير ، وتأتي مقاطع لغة الكتابة مراحل يستريح فيها اناء لحظة خارج النص لينظر الى الرواية من عل ، لينظر اليها كاملة مكتملة ، قبل ان يتابع السفر وعينه على الحدث الاخير يستمد المعنى منه . فالشعر يتجلى اذا ضمن اطار الذهنية (لغة الكتابة متراكبة مع اللغة الاخرى) ، في اسار الذهنية . يأتي من خارج النص الاصلي ولا ينطلق منه . بذلك يخبو وجهه بعض الشيء او اكثر ، الا انه ، مع ذلك ، ينفذ ضوءا ولو باهتا من خلال العقلانيات الحزينة المتراكمة في روايات العصر .

هذا الشعر ينطلق من بقعة ضوء سطعت ، من شحنة طاقة انفجرت ذات يوم من عام البركات ١٩١٩ ، عام الثورة المصرية الثانية ، واولاها ثورة عرابي . فهو يحيل اذا الى الشعور القومي او القومية المصرية بالمعنى الذي كانت عليه انذاك . بهذه الحلقة تتصل « عودة الروح » برواية اخرى تبوأت عند النقاد ، بفضل نكهتها الشعرية المماثلة ، مرتبة « الرواية العربية الاولى » [٦٠] ، عنيت « زينب » لمحمد حسن هيكل الصادرة عام ١٩١٤ في ذلك المناخ الذي هيأ لثورة عام ١٩١٩ .

لا شك ان الفروق الفنية كثيرة بين الروايتين الا انهما تلتقيان في الجوهر : ذلك الشعر المتجلي في القومية ، وان اختلفت مظاهره : روعة الطبيعة المصرية وطيبة الفلاح المصري في « زينب » ، و « قلب » الفلاح المصري صانع المعجزات في « عودة الروح » . والعجيب انه يأتي ، في الروايتين ، من الخارج ، من خارج النص ، او من نص آخر مواز للنص الاصلي . ذلك ما عبر عنه نقاد رواية هيكل بالرومانسية ، وما نعتناه بالذهنية في رواية الحكيم . الا انه يكفي ليرتفع بالعملين الى درجة لم تطلها الاعمال الادبية الاخرى . وذلك يفجر كوكبة من الاسئلة .

فاذا كان الشعر (القومية) هو الذي ضمن نجاحهما في تلك الفترة المتغذية بالقومية ، افلا يؤكد ذلك ، ضمن الاطار الادبي العربي ، ان مفهوم الرواية مطاط الى حد كبير ، وانه نسبي : يقاس بحاجات كل عصر الروحية ، وبما ينتظره كل عصر من ادبه او مما يصله من ادب سواه ؟ وهنا انتظر منه ان يعبر عن ـ ويبرر ـ شعوره القومي ففعل ، فمجده ؟ وألا يعني ، بالتالي ، ان

الشكل وحده، بكافة براعاته، لا يصنع الرواية ان هي افتقرت الى الروح؟ ام انه يعني - اذا تناولنا القضية من الطرف الآخر - ان الموقف العربي من الجمال، والجمال الادبي بخاصة، اسقط على الرواية، ذلك الفن الدخيل عليه، وحملها ما كان يراه في شعره ونثره التقليديين جمالا: تلك الخطاب التي تدغدغ الشعور وتطلقه، ذلك السحر - «وان من الشعر لسحرا» - الذي يفتق الطاقات وان كانت الى الحلم من الواقع اقرب، الذي يوقد الطرب، وان بقي لذة آنية ويفنى الزمن؟ ولذا طرب لتلك الروايتين لما فيهما، بعكس ما سبقهما وعاصرهما، من شعر؟ وماذا لو اجتمعت كافة تلك التساؤلات واجوبتها عند هذين العملين؟ اذن لكانت الاجابة عليها عمليا، مفتاحا لخلق رواية عربية اصيلة او فلنقل - خوفا من دعاة الاصالة ورفقا باعدائها - جديدة. وماذا لو كانت هذه الاجابة قيد التحقيق؟ نعما! (اقله انجاز، في عالم عربي على تراث تليد وامكانات ثرة ويخبطه المرض. آه لو ان في الادب ترياقا! - نص مواز ليس للقراءة.)

باريس في ٢٩ حزيران ١٩٨١

اشارات

(١) صفحة ٩ من طبعة مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، «المطبعة النموذجية»، القاهرة. دون تاريخ. وهي طبعة بجزئين، وسوف نحيل دائما اليها فنضع مثلا: ٧,١ او ٢١٥,٢ للاحالة الى الجزء الاول صفحة ٧ او الجزء الثاني صفحة ٢١٥.

(٢) راجع: ١٠,١.

(٣) يبدو هذا التأويل في عبارة مثل «كالمفكر» فهي وحدها تفسر حركة والوقوف ولولاها لكانت الرؤية محض خارجية.

(٤)

(٥) تقابل بالفرنسية كلمة Poétique، وقد يستعاض عنها بكلمة «صناعة».

(٦) راجع:

- Bourneuf et Ouellet : L'univers du Roman, Pue 1972, P. 57 - 61 .
- G. genette : les Frontiéres du récit. In Communication N. 8 de 1966 .

(٧) طبعة ليس من الضروري ان يأتي الحوار (المقطع الثاني) بهذا الاسلوب المباشر، فقد يأتي باسلوب غير مباشر.

(٨) راجع: «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي وفيه مقاطع غير قصيرة بالعامية.

(٩) وهي الطاغية.

(١٠) راجع مسرحيات: مارون نقاش، يعقوب صنوع، ابي خليل القباني.

(١١) واشهرها روايات جرجي زيدان.

(١٢) راجع روايات مصطفى لطفي المنفلوطي وجلها منقول بتصرف.

(١٣) راجع على سبيل المثال لا الحصر: ١٥,٢ - ١٧ و ٣١,٢ - ٣٣ ...

(١٤) راجع:

- R. Jakobson : Essais de Linguistique générale ! Minuit, 1963. Paris. chap. 11 .

(١٥) هذه المفردات من ترجمتنا . فـ « احالية » تقابل Référenciele ، و « انفعالية » تقـابل Emotive ، و « رتماسية » تقابل Phatique .

(١٦) راجع خاصة : الحديث عن الهدهد اليتيم (١٠٨،١٠٠٠) ، الدعوة الى الاكل .

(١٧) راجع : ١٩٠،١ وما دفعه الى هذا الموقف قول سنية عنه انه يشبه عمدة البلد بفارق واحد هو النظارات .

(١٨) راجع : ترداد حنفي لجملة « معاك حق » (٢٣١،١) ، ونشيده « معانا منديلها » (٢٩٦،٢) .

(١٩) خاصة في ٥٥،١٠ هناك ايضا مواقف اخرى : مبروك حسن يعود الى البيت بنظارتيه (١٩١،١) ، سليم حين تكتشف رسالته الى سنية (٢٣١،١) ، حنفي حين يلقى المتقدم لخطبة زنوبة (١٨،١) .

(٢٠) راجع : ٥٩،١٠ وهناك ايضا مواقف اخرى : سليم بعد « تفتيشه » للشامية ...

(٢١) راجع : ٢٨،١ ـ ٢٩ . ويمكن كذلك مراجعة الحوار الذي يجري بعد ان يرمي سليم بورك الوزة (٣٩،١) وقصة الهدهد اليتيم (١٠٩،١٠٠٠) ...

(٢٢) راجع الاشارة رقم ٦ .

(٢٣) راجع في T. Todorov : Poétique. Seuil 1968 الفرق بين الاسلوب المباشر وغير المباشر والمروى Style Raconté .

(٢٤) هو الراوي الذي يغور في اغوار كافة الشخصيات ولا يخفى عليه شيء ويقابل ما يعبر عنه بالفرنسية بـ Narrateur Omniscient .

(٢٥) راجع على سبيل المثال لا الحصر : ١ ، فصل ٢٢ ثم ٢ ، فصل ١٢ وفيه على الاقل مشهدان ...

(٢٦) في كتابه « الوجه والقناع » دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، يأخذ محمود امين العالم على المخرج تقيده بنص الحكيم ، ولعل في ما ذهبنا اليه ما يفسر موقف المخرج .

(٢٧) راجع .

(٢٨) راجع : مقطع المنديل منذ مطلع الرواية وحتى المشهد الطقوسي (١٩٦،٢) بل اساليب زنوبة لرقية مصطفى ، بل شراء مبروك لنظاراته ...

(٢٩) راجع : Bourneuf : op. cit chap. V

(٣٠) نثبت ، بعد الاشارات ، جدولا باهم المواضع التي ترد فيها هذه اللغة

(٣١) راجع في :

- Barthes et... : Poétique du récit !. Seuil 1977

مقال : W.P. Booth : distance et point de vue.

(٣٢) راجع R. Jakobson : op. cit. «la fonction poétique»

(٣٣) راجع ايضا : « خطيب الجمعة » (١٨٦،١) ، « عابد وثني » (٥٧،١) ...

(٣٤) راجع : ١ ، فصل ٧ حيث تكثر المقاطع النفسيرية ، ثم ٣١،٢ ـ ٣٣ ، ومقاطع الحوار الذهني المشار اليه .

(٣٥) عبر عنه مبروك بشراء النظارات وزنوبة بكافة التعاويذ .

(٣٦) سنية « ادركت بوعيها لماذا تحيا المرأة » (١٦٤،٢) . عجيب هذا الادراك المفاجىء .

(٣٧) راجع ما قيل عن النمذجة في هذه الدراسة ص ٣٢ ـ ٣٣ .

(٣٨) « غير انه لم يجد في رأسه الآن سوى صورة واحدة : مصر وسنية » (٧٧،٢) .

(٣٩) راجع : ١٤٣،١ ـ ١٤٤ .

(٤٠) راجع كتاب R. Barthes et... op. cit. •

في مقال W. Kayser : qui raconte le roman

عن : L'auteur implicite

(٤١) راجع : الفقرة الثانية من ٢،١ : « ولفظت هذه العبارة ... »

(٤٢) راجع على سبيل المثال لا الحصر :

ـ محمود امين العالم : « توفيق الحكيم المفكر والفنان » دار القدس ، بيروت ١٩٧٥ .

ـ جورج طرابيشي : « لعبة الحلم والواقع » ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٠ .
(٤٣) شأنه في ذلك شأن اكثر التحديدات الرائجة في النقد عندنا مثل : رومانسية ، واقعية ، سيـرة ذاتية ، وجدانية ...
(٤٤) راجع كتابه المذكور آنفا .
(٤٥) راجع كتابه المذكور آنفا ص ١٣٢ .
(٤٦) نفس المرجع ص ٣٦ .
(٤٧) نفس المرجع ص ٤٠ .
(٤٨) نفس المرجع ص ٣٨ والمقتطفات المستشهد بها كلها من الحوار الدائر بين الخبيرين .
(٤٩) راجع : عن البدو ٢٥,١ ـ ٢٨ وعن الاتراك : كافة تصرفات والدة محسن .
(٥٠) ننبه القارىء فيما نعتذر اليه ان هذا الخط المنحرف يشير الى ان هذه العبارة تقرأ بطريقتين متلازمتين : « العلاقة والبحث عنها » ـ « العلاقة او البحث عنها » .
(٥١) راجع تعبيره : «Image Imageante et image imagée»-
(٥٢) ما المقاطع التي يستهل بها جزءا الرواية الا امتداد لهذه اللغة .
(٥٣) راجع بعض قولها : « من امتي يا حضرة العمدة الفلاح .. انا اللي مدنتك » (١٣,٢) .
(٥٤) المرجع نفسه : مقدمة الكتاب .
(٥٥) وربما كان المنفلوطي افضل ممثل لها في تلك الحقبة .
(٥٦) صدرت له في مطلع العشرينات مجموعة قصص ، « ما تراه العيون » كان قد نشرها في « السفور » ابتداء من ١٩١٨ .
(٥٧) على يد محمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد وبعض من كونوا فيما بعد « المدرسة الحديثة » .
(٥٨) واوضح مثال عليها : « رجب افندي » لمحمود تيمور .
(٥٩) طه حسين في « الايام » (١٩٢٩) ، المازني في « ابراهيم الكاتب » (١٩٣١) .
(٦٠) وقد اوضحنا في مقالنا « نشوء الرواية العربية بين النقد والايديولوجية » المنشور في مجلة الآداب (عدد خاص ٢ ـ ٣ ، ١٩٨٠) ان موقف النقاد هذا كان اولا موقفا عقائديا لا ادبيا .

مواضع لغة الكتابة :

رموزها ثلاثة : جماعة ، معبود ، قلب . هاك مواقعها .
١ ـ جماعة : جـزء اول ، صفحـة ١٠ ، ٢٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ـ ٤٣ (مبـروك منهم » ، ٤٥ (محسن مثلهم) ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٧٢ ، ٢٦٥ (قرود) .
جزء ثان ، صفحة ٥ ـ ٦ ، ١٤ ، ٣٠ ـ ٣١ (الرضاع معا) ، ٣٤ ـ ٣٥ ، ٣٧ ـ ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٥٣ ـ ٦٣ ، ١٩٠ ـ ١٩٣ ، ٢٤٠ ـ ٢٤٢ ، ٢٤٥ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٢٦٢ .
٢ ـ قلب : جزء اول ، صفحة ١٠٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ـ ١٣٤ ، ١٥٩ (احساس) ، ٢٠٠ ـ ٢٠٣ ، ٢٠٥ ـ ٢١٠ ، ٢٥٢ .
جزء ثان ، صفحة ٣٠ ـ ٣٢ ، ٣٤ ـ ٣٥ ، ٣٦ ـ ٣٨ ، ٥٣ ـ ٦٣ ، ٧٤ ، ١٠٧ ، ١٢٦ ، ١٤٤ ، ١٦٤ ، ١٨٢ ، ١٩٠ ـ ١٩٢ ، ٢٠١ ، ٢٢٤ ، ٢٤٠ ـ ٢٤٢ .
معبود : جزء اول ، صفحة ٤٩ ، ٥٧ (اله الشرقة) ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٠١ ، ١٠١ ، ١٤١ ـ ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٦٠ ، ١٧٢ ، ١٨٧ ، ٢٢٣ ، ٢٣١ ، ٢٥٨ .
جزء ثان ، صفحة ٥ ـ ٦ ، ١٤ ، ٣٠ ـ ٣٢ ، ٣٧ ـ ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٣ ـ ٦٣ ، ١٠٠ ، ١٢١ ، ١٢١ ، ١٦٧ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢١٦ ، ٢٤٠ ـ ٢٤٢ ، ٢٤٦ .
تنبيه : في هذه المواقع ترد الرموز الثلاثة المذكورة وما يقع في حقلها المعنوي ، كما حددناه في الصفحة ٤٠ من دراستنا .

الشخصية الفلسطينية في ثلاث روايات اميركية

غالب هلسا

تقدم هذه الروايات الثلاث ثلاث صور للشخصية الفلسطينية،ومن خلالها نتبين ثلاث وجهات نظر في القضية الفلسطينية ، لها حضورها واثرها في المجتمع الامريكي . ووجهات النظر هذه ، وان كانت تتمايز عن بعضها ، الا انها تتقارب ، لتكشف لنا عن رؤية كلية تسود المجتمع الاميركي للقضية الفلسطينية ، بشكل خاص ، وللعالم الثالث بشكل عام .

ودراسة وجهات النظر هذه ، عبر الرواية ، تكشف عن الرؤية الحقيقية للمجتمع الامريكي لقضية فلسطين . فالرواية ، ككل الفنون ، تستمد موادها الاولية من المعرفة الشائعة ، كما تستمدها ، وبشكل اكبر ، من اللاوعي ، ولهذا فهي ، من بعض نواحيها ، دراسة سياسية في العمق ، اكثر نفاذا من تصريحات الساسة ، او الكتابة الصحفية ، او الدراسة الاكاديمية .

وقد يساعدنا هذا على فهم الاسلوب الذي تبنى بواسطته عقلية الفرد الاميركي . ان فهم هذه الصياغة يكشف لنا سبب عناية الدعاية العربية ، التي لا تحاول فهم هذه الصياغة ، ولا كيفية النفاذ الى الفرد الاميركي .

كما احاول هنا ، بالطبع ، دراسة ادبية في المضمون الروائي ، وفي علاقة هذا المضمون بالايديولوجية .

الروايات الثلاث

الرواية الاولى ، هي رواية هوارد فاست الضخمة ، المكونة من ثلاثة اجزاء (المهاجرون ـ الجيل الثاني ـ المؤسسة) . وهي تبلغ حوالي ١٥٠٠ صفحة وفيها يحكي هوارد فاست تاريخ امريكا منذ نهايات القرن الماضي ، حتى ستينات هذا القرن .

والرواية تحتوي على شخصيات يهودية عديدة ، انعكس الصراع العربي ـ الاسرائيلي على

الكثير منها ، بقدر متفاوت .

وهوارد فاست ، روائي يهودي معروف . كان عضوا بارزا في الحزب الشيوعي الامريكي . امضى ثلاث سنوات في السجن خلال الفترة المكارثية . وقد وصف تجربته هذه في روايته (سايلس تمبرمان) . ولكنه في عام ١٩٥٦ ، خلال العدوان الثلاثي على مصر ، اعلن استنكاره للانذار السوفياتي المعروف . الذي وجهه بولغانين الى دول العدوان الثلاث ، واصفا اياه بالفظاظة .

ونتيجة لهذا الموقف تم فصله من الحزب الشيوعي الامريكي . ولم يكن موقف هوارد فاست مجرد موقف انفعالي ، او سوء فهم ، بل كان استجابة لضغوط عائلية عليه ، وضغوط من المؤسسة الصهيونية في امريكا . وقد تحسنت احواله المادية كثيرا بعد هذا الموقف ، ومالت المعادلة التي كان يجاهد للمحافظة عليها بين يهوديته وامريكيته ، لصالح يهوديته .

الرواية الثانية هي « متوحشون ومبشرون » بقلم الكاتبة الاميركية المعروفة ماري مكارثي . والعنوان مستمد من لعبة :

« كانت فزورة بالاحرى ، ثلاثة اعواد تمثل اكلة لحوم البشر ، وثلاثة تمثل المبشرين ، كانت الفكرة هي نقلهم الى الجانب الاخر من النهر . ويجب الا يزيد عدد اكلة لحوم البشر عن المبشرين في اي من ضفتي النهر . والا فان المتوحشين سوف يأكلون المبشرين . المبشرون الثلاثة يتقنون التجذيف ، وكذلك واحد من المتوحشين . جاء احمد (الفلسطيني) الذي يقوم بالحراسة ليتفرج على اللعبة ، وفجأة علت بوجهه تكشيرة . قال ان اللعبة عرقية . لأن المشكلة الحقيقية هي الكيفية التي نمنع بها المبشرين من استعباد المتوحشين ، بواسطة الوسائل التنكولوجية التي جاؤا بها ، وما دام الرهائن (الاميركيون) لم يتبينوا هذه الحقيقة بانفسهم ، فان ذلك يشير الى ان العرقية كامنة في حضارتهم ... »

وهذه اللعبة تلخص اللعبة الواقعية الاوسع مدى ، التي تدور بين الشبان الهولنديين والالمان والفلسطينيين من اليسار المتطرف ، الذين اختطفوا طائرة الـ K L M وبين الرهائن من الامريكيين الاثرياء .

والمؤلفة تحاول ان تكون موضوعية الى الحد الاقصى . غير ان مكوناتها ذاتها ، الثقافية والحضارية ،! تحد من قدرتها على النفاذ الى عمق الظاهرة التي تعالجها ، والى فهم شخصيات الجانب الاخر (الخاطفين) ففي حين تصل الى حد الكمال في تصوير شخصيات الرهائن الاثرياء . يأتي وصفها للشبان اليساريين ميكانيكيا ، وسطحيا ، وخاطئا . ان تصويرها للخاطفين ينم عن معرفة سطحية ، جاءت نتيجة للمعلومات المغلوطة ، او الشديدة التبسيط ، التي تلقتها من الصحافة الامريكية . ان معايشة اليسار ، بمختلف اتجاهاته ، ومعرفة انسان العالم الثالث على حقيقته ، خبرة لا تتاح للانسان الامريكي ، في الغالب ، الا بصورة سريعة ومشوهة .

الرواية الثالثة هي « مؤامرة اليشع » من تأليف تشارلز روبنسن . وهي عكس الروايتين السابقتين ، اللتين تتميزان بفنية عالية ، فهي رواية هابطة المستوى ، حتى بالنسبة لهذا النوع من الروايات . اعني روايات الاثارة ، التي تقوم على العنف والجنس .

وهي التزام كامل بالصورة التي صاغتها الدعاية الصهيونية - بكل ديماغوجيتها وبعدها عن الموضوعية - عن اليهودي الطيب الذي يتآمر عليه العالم كله ، والفلسطيني السادي المتعطش للدماء . ان المؤامرة على اليهودي الطيب تشمل المخابرات الامريكية والسوفياتية والالمانية الغربية ، والرئيس الامريكي ... وجميع هؤلاء ادوات للفلسطيني ، الذي يبدو بلا قضية ، ولا هدف ، سوى تكملة الدور الذي بدأه هتلر بابادة ستة ملايين يهودي .

رواية هوارد فاست

بيرني كوهن يهودي امريكي ، يمارس صهيونيته لفترات قصيرة متباعدة ، انها بالنسبة اليه وسيلة لتأكيد الذات - او هذا ما انتهت اليه - وهو ما لا تتيحه له امكانياته المتواضعة ، ولا حياته داخل امريكا . لقد اعد نفسه لان يكون صهيونيا فعالا . فانضم الى احدى المنظمات الصهيونية داخل فلسطين ، ودخل الجيش البريطاني وحارب في صفوفه في فترة الحرب العالمية الثانية ، حتى ينال الخبرة العسكرية التي يستطيع الافادة منها في منظمة الهاغاناه ، ولكنه ، لسبب غير مفهوم ، يعود الى امريكا ، ويتزوج ثرية مسيحية وروائية بارزة .

ولكن حياته داخل امريكا لا ترضيه . فقد اصبح صاحب كاراج لتصليح السيارات ، يمضي يومه كله في العمل ، ويعود في آخر النهار الى بيته مرهقا ، جسديا ونفسيا ، ملوثا ، شاعرا ان يومه قد مضى دون معنى .

ومن الصعب فهم شخصية بيرني كوهين والاقتناع بمواقفه من خلال الرواية . فهو صهيوني يدير ظهره للعمل الصهيوني دون سبب منطقي ، وهو امريكي لا يرغب في ارساء جذور حقيقية داخل المجتمع الامريكي . لفهم هذه الشخصية لا بد من احالته الى مأزق هوارد فاست ذاته ، الذي انتصرت يهوديته على شيوعيته . وبالتالي على انتمائه للطبقة العاملة الامريكية ، ولكنه لم يصل الى حد تبني الصهيونية .

تتحدث زوجته الى امها عن سبب ذهابه القصير الى فلسطين ، والذي كان فيه نهايته : « ... انه لا يشعر بالرضى ، انه يدمر نفسه » .

فتسألها امها : « لماذا ؟ حتى يذهب الى فلسطين ؟ »

فترد : « قد يكون هذا هو ما يقوله الى نفسه ، ولكنه ليس السبب الحقيقي ، انه يريد ان

يمتلك حريته ، ليلاحق صورة الرجل الكبير البطولية ... لقد سألني مرة عن السبب الذي يجعلني انشر كتبي تحت اسم بربارا لافيت . هل انا خجلة من اسم كوهن ؟ هل تستطيعين ان تتصوري ذلك ؟ »

انه بلا قضية داخل امريكا . لهذا يعزم على مشاركة محدودة في دعم الموقف الصهيوني في فلسطين . وتتاح له الفرصة حين يأتي وفد سري من منظمة الهاغاناه لشراء طائرات قديمة من مخلفات الحرب العالمية الثانية ، لتهريبها سرا الى فلسطين ، استعدادا لخوض المعركة مع العرب .

يتصل الوفد بكوهن ويطلب اليه قيادة العملية ، وتدبير الجزء الاكبر من تمويلها ، يوافق كوهن ، وفي نيته ان ينهي العملية ثم يعود ، بعد ذلك ، الى زوجته وطفله .

يذهب بيرني الى والد زوجته المليونير ويطلب منه مساعدة مادية ، ويشرح له السبب :

« .. ان تكون يهوديا امـر فريـد من نوعـه ، الضحايـا من البشر الاخريـن يقعـون نتيجة الصدفة . امام نحن فمستهدفون بالتحديد . بدون هذه الطائرات سوف يذبحنا العرب . قتل هتلر ستة ملايين منا . اليس من الضروري ان يتوقف ذلك عند نقطة ما ؟ ... »

انها الفكرة الصهيونية التي تتكرر لما لا نهاية ... هتلر قتل ستة ملايين يهودي ، العرب يريدون ان يبيدوا البقية ، فلا بد ان تكون فلسطين لليهود .

يقتنع المليونير ويمنح كوهن النقود ، فيشتري الطائرات ، ويقودها بنجاح الى فلسطين ، هنا تنتهي مهمته ، ولكن العرب يقتلونه في فلسطين ، قبل ان يعود .

كيف تبدو صورة الفلسطيني ؟

الفلسطيني لا وجود له . انه العربي وحسب . وهو غامض بقدر غموض قضيته .

كان كوهن يركب سيارة جيب مع اثنين من رجال الهاغاناه ، متجها من تل ابيب الى حيفا ، ليركب سفينة تعود به الى وطنه امريكا . انه يشعر ـ يكتشف ـ ان فلسطين ليست وطنه ، في الطريق رأى « رجالا ونساء (يهود) يعملون في الحقول وهم يضعون بنادقهم على اكتافهم ، وعربا يلبسون البرانس ويرعون معزهم وخرافهم ، بلا مبالاة كسولة » .

احد ركاب السيارة الثلاثة برودسكي كان قد تزوج في عام ١٩٤٢ ، « بعد شهر قتلت زوجته برصاصة قناص عربي ، فلم يتزوج بعدها » .

تمضي السيارة في طريقها . بعد مناطق الكيبوتسات الخضراء تصل السيارة الى منطقة تلال « منقطة ، هنا وهناك ، بقرى عربية مكونة من اكواخ من الطين والحجر . الارض لم تستصلح هنا . صخور بيضاء تبرز من التلال الحجرية . الماعز التهمت النبات حتى الجذور . يختفي عري

التلال للحظات ، ببستان من اشجار الزيتون ... وعندما يراهم العرب (يرون ركاب السيارة اليهود) يختفي الرجال والنساء والاطفال في البيوت » .

انطلقت رصاصتان ، واحدة اصابت زجاج السيارة الامامي ، والاخرى اخطأتها كلية ، يعلق بيرني كوهن

- « انهم لا يجيدون اطلاق النار »

انطلقت خمس رصاصات اخرى ، واحدة فقط اصابت السيارة قال كوبر انهم ستة « والاغلب ان هؤلاء الشحاذين لا يملكون الا بنادق قديمة ... ولكن هذه مجرد بداية . فكل شرير يتواجد على مدى السمع سوف يأتي ركضا ليقتل » .

تغادر المجموعة اليهودية سيارة الجيب ، وتلتجيء الى كوخ مهجور لاحد الرعاة يقوم عربيان بمهاجمة السيارة ، التي تعطل محركها ، فيقتلان برصاص اليهود .

يتكاثر العرب حتى يبلغوا الثلاثين رجلا . ثم يدور هذا الحوار بين اليهود المحاصرين قال برودسكي :

- « مررت من هنا منذ ستة شهور ، كان العرب ودعاء كالحملان »

- ليسوا ودعاء جدا الان . اليس كذلك ؟

سأل بيرني : « هل سيهاجموننا ؟ »

- « في وضح النهار ؟ لا . ما الذي يدعوهم الى ذلك ؟ سوف يأتون بالليل ، ويلقون علينا بضعة قنابل ، وينتهي كل شيء »

سأل بيرني : « يملكون قنابل ؟ »

- طبعا يحصلون على الامداد الكافي من المفتي والانجليز ، انها لعنة ان تكون يهوديا يا كوهـــن.حقيقة الامر ان لا احد يحبنا » .

« وشعر بيرني ان الاثنين الاخرين في الشيء نفسه الذي يفكر فيه : العرب يخصون الموتى اليهود ، ويستخرجون امعاءهم ، وكثيرا ما يقطعون رؤوسهم » .

كان اليهود جالسين ينتظرون هبوط الليل ، العرب لن يجرأوا على الهجوم الا في الليل بعد ان يطمأنوا ... ولكن رصاص العرب قتل اثنين من الثلاثة . اما برودسكي فقد ركض .« الى بيرني الذي كان يتمدد بهدوء ، بباب الكوخ ، وهزه . ثم نهض وواجه العرب الثلاثة الذين يقفون امام مدخل الكوخ ، رآهم للحظة قصيرة قبل ان يطلقوا عليه النار ، ويسقط جسده فوق جسد بيرني »

ثم يختفي العربي تماما من الرواية .

وهكذا تصبح صورة الفلسطيني محصورة بين قوسي الدعاية الصهيونية ورؤية الامريكي المتعالية لانسان العالم الثالث . ان الدعاية الصهيونية تصوره على انه يعيش لهدف واحد : استكمال مهمة هتلر في ابادة اليهود .

لماذا يفعل الفلسطيني ذلك ؟ اذا كان يفعل ذلك ؟

لا احد يلقي هذا السؤال ، فلا اجابة عليه .

كما علينا ان نلاحظ هنا ان الفلسطيني هنا هو العربي ، اي عربي ، وذلك حتى لا يثور السؤال المحرج ، هل هناك شعب آخر غير اليهود في فلسطين ؟ فاذا كان هنالك فلسطينيون بالفعل ، فمعنى ذلك ان لهم قضية حقيقية عدا تلك القضية الخرافية . اكمال مهمة هتلر في ابادة اليهود .

وفاست ينسى التاريخ حين يجعل التمثيل بالجثث سمة للفلسطيني (العربي) فهل العرب هم الذين قاموا بمذبحة دير ياسين وعلقوا امعاء الضحايا على الاشجار ؟ كما يتناسى التاريخ ، ايضا ، حين يطرح الانجليز انصارا للعرب منذ وعد بلفور حتى الان .

اما الطرف الاخر من القوس (رؤية الامريكي لانسان العالم الثالث) فيرى (العربي) من خلالها متخلفا ، يجرد الارض من خصوبتها ، يجهل استعمال الاسلحة الحديثة ، بسبب طبيعة كامنة فيه ، لا بسبب ظرفه الأجتماعي ، اما طقوسه فهي طقوس أكلة لحوم البشر ، كما يتصورها الامريكي (الاخصاء ونزع الامعاء وقطع الرأس) اليس من الضروري وجود المبشرين (اليهود) اذن ؟

وعندما ننزع هذين القوسين ماذا نجد ؟

لا شيء على الاطلاق ، فلا وجود مشخص للفلسطيني ، ولا ملامح انسانية له . ان الفلسطيني هو مجرد الفكرة الصهيونية والامريكية المتعالية عنه .

لهذه الصورة ، في ذهن فاست خلفيتها التاريخية ، وسوف اورد هنا ما سبق ان كتبته عن هذا الموضوع ، وهو حديث دار بيني وبين يساري امريكي .

قال لي :

- لقد رقصنا حتى الصباح في شوارع نيويورك ابتهاجا باعلان دولة اسرائيل .

سألته : كيف كانت رؤيتكم للقضية الفلسطينية . ؟

قال : كنا نعتقد ان هنالك ارضا يهودية (فلسطين) لا يسكنها غير اليهود ، ولما أخذ اليهود

يحاولون بناء دولة اشتراكية عصرية ، قام الاقطاعيون العرب ، في البلاد المجاورة بالهجوم على اسرائيل ، يدعمهم الاستعمار البريطاني ، لأن وجود دولة اسرائيل الاشتراكية العصرية يهدد السيطرة الاقطاعية في الاقطار العربية ، كما يهدد مصالح الاستعمار البريطاني »

حتى هذه الرؤية للقضية الفلسطينية قد تراجع عنها هوارد فاست ليجعل الصراع بين مجردين . اليهودي تجريد للخير يقف في مواجهة شر مجرد يتجسد في العربي ، لم يعد اليهودي خيرا لانه يبني مجتمعا اشتراكيا عصريا ، ولا العربي شريرا لانه اقطاعي ، بل اصبح الخير والشر في الاثنين تكوينا ثابتا غريزيا .

يظل هنالك تشابه آخر بين رؤية فاست للفلسطيني وبين فزورة المتوحشين والمبشرين ، وذلك انه يقرن الكفاءة التكنولوجية بالخير والحق ، ويقرن التخلف الحضاري بالشر ، وبعدم وجود قضية للمتخلف يدافع عنها .

في رواية هوارد فاست « الحدود الاخيرة » يكون الخير والحق بجانب الهنود الحمر ، اما الشر فهو سمة البيض المتفوقين تكنولوجيا ، اما هنا فالمسالة معكوسة ، مما يجعلنا نقول ان فاست يستعيد الاسطورة الاوروبية البالية « رسالة الرجل الابيض »

ماذا كان تأثير رؤية فاست هذه على عمله الروائي ؟ »

ان هذا يؤدي بنا الى اعادة طرح مسألة نقدية ـ جمالية كثر الحديث عنها ، وهي العلاقة بين الايدلوجية والمضمون الروائي والبناء الفني ، سنحاول هنا كشف هذه العلاقة من خلال الرواية ذاتها . ولكن ، لما كانت هذه المسألة مطروحة على مستويات متفاوتة في الروايات الثلاث ، فسوف نؤجل الحديث عنها حتى ننتهي من الحديث عن الروايتين الباقيتين .

متوحشون ومبشرون

كانت طائرة KLM تقل مجموعتين من المسافرين : مجموعة الاثرياء الامريكيين ، من هواة جمع اللوحات النادرة ، لاشهر الفنانين العالميين ، واما المجموعة الاخرى فوفد مسافر الى طهران ليحقق في الممارسات المنافية لحقوق الانسان ، التي يقوم بها جهاز السافاك ، ضد المعتقلين السياسيين ، والوفد يتكون من مجموعة متنافرة من الاشخاص ابرزهم سيناتور امريكي ومطران امريكي عجوز ، ورئيس مجموعة برلمانية في البرلمان الهولندي . كما يضم قسيسا وعميلا للمخابرات الامريكية وصحفية الخ ...

بعد عملية الاختطاف نجد ان تغييرا داخليا اخذ يحدث في عقول الرهائن ورؤيتهم . لقد اخذوا يبحثون عن دوافع الخاطفين والعوامل التي املت عليهم هذه المجازفة الشديدة الخطورة ،

وشيئا فشيئا اخذ الرهائن يتعاطفون معهم ويعجبون بهم .

ويدور الحديث بين اعضاء الوفد ، يتدخل فيه احد المختطفين العرب ، تكون البداية عندما يسمع المختطف العربي احد الامريكيين يلقي شعرا ،،مترجما عن اللغة اليابانية . يتقدم ويقول للامريكيين انه سمع هذه القصيدة من قبل ،من رفيق ياباني ، عضو في الجيش الاحمر الياباني . يقول انه سمعها مترجمة الى الانجليزية . يسألونه ان كان يعرف اللغة الفرنسية تكدر وجهه وقال :

ـ نعم ، ولا . اللغة الفرنسية ، بالنسبة لنا ، لغة استعمارية . ثم يسأل العربي النائب الهولندي . وانت ؟ كيف قرأت هذه القصيدة ؟

بدا ان العربي يتهم الهولندي بسرقة القصيدة نظرا لكونه استعماريا .

والح العربي في السؤال :

ـ كيف عرفت هذه القصيدة ؟

« بالنسبة له ، طبعا ، كان يرى من حقه ان يسأل . انه يملك هذه القصيدة ، التي منحت له ، بالوراثة ، من رفيقه في السلاح ، بحنو ، رسم النائب الهولندي صورة للظروف ، معسكر تدريب في سوريا او لبنان ، خيام او براكسات تم انشاؤها باستعجال ، وليالي الصحراء الطويلة الباردة ، والقمر ، وصبي ياباني يعاني تباريح الشوق الى ارض الوطن ، ملتفا ببرنسه ، اوبطانية عسكرية ، يحكي عن محارب بطل اقطاعي ، خانه في النهاية ، اخوه غير الشقيق الشرير » .

قال الهولندي : نحن ، الهولنديين ، شعب محب للاستطلاع ، واليابانيون يثيرون استطلاعنا ، وهنالك اشياء مشتركة بيننا وبينهم .

قال العربي : « شعوب بحرية ، الشعوب البحرية استعمارية ، اما شعوب الانهار فاقل من ذلك »

ثم ابتسم العربي لهم بمودة .

سألت صوفي : « ورفيقك الياباني ، اين هو الان ؟ »

قال العربي ببساطة : « في السجن يعذبونه »

نطق القسيس معبرا عن تعاطفه وسأل : « من »

قال العربي : « الاسرائيليون

قال ايلين : « توقف عن هذا . الاسرائيليون لا يعذبون السجناء »

قال القسيس وهو يوجه ابتسامة سريعة ، تنم عن التصديق ، موجهة الى العربي : « علينا ان نتأكد من ذلك ، يا آنسة سيمونز ، نحن لا نعلم انهم لا يفعلون ذلك »

واضاف ان السوريين وجهوا اتهامات بهذا الشأن امام هيئة الامم المتحدة . ردت ايلين بحمية .

« الاتهامات ليست برهانا . انني اصدق كل ما يقوله الاسرائيليون ولا اصدق كلمة واحدة مما يقوله السوريون » .

وتتوجه ايلين الى السيناتور : « لم اسمع قط ان الاسرائيليين يعذبون السجناء اليابانيين ، هل سمعت شيئا كهذا يا سيناتور »

رد السيناتور : « فلنتفق انهم يعذبون السوريين ـ التعذيب يتم داخل العائلة ... » .

اخذ النائب الهولندي يحدث نفسه : هؤلاء الامريكيون يحبون النقاش ، لم يسأله احد منهم عن رأيه ، يتناقشون فيما بينهم فقط ، ولا يسمعون رأي الاخرين . « خلال عمله مع لجنة العفو الدولية اقتنع بان كل السجناء يجري تعذيبهم . الفرق في الدرجة فقط » هذا العربي ، كيف يكون احساسه وهو في داخل سجن حكومة ، لا يعترف بشرعيتها ؟ بالنسبة لهذا العربي تبدو جرائم الشاه تافهة اذا ما قورنت بوضع رفاقه في داخل السجون الاسرائيلية ، لا توجد لجنة تحقق في التعذيب الذي يلاقيه هؤلاء الثوريون . الجدد . ان الغرب ، كما يرى هؤلاء الشبان ، مشغول بالقذى الذي في عين الشاه . هل يمكن انكار الاحساس البربري في ذلك الشعور بالراحة ، والسعادة عندما نسمع انه تم سحق بعض الارهابيين ؟

يضيف الهولندي ان دلائل كثيرة تشير الى تفاهة مهمة هذا الوفد . فمنذ البداية لعب حب الاستطلاع دورا اساسيا في قراره هو للمشاركة فيه : اغواء البازارات ، والسجاجيد الفارسية ، والمغمغمات ، والمآذن ، وماء الورد في الطعام ، وشيراز ...

لماذا اخترنا الشاه بالذات ؟ لأنه هدف سهل ، لو ان هذه اللجنة ذهبت الى اسرائيل لتحقق في التعذيب هنالك ، ووجدت ادلة عليه ، فانها لن تجد تعاطفا « مع شجاعتنا في كشف الحقيقة ، واما اذا قالت انه لا يوجد تعذيب في السجون الاسرائيلية ، فسوف تتهم بالتزوير وتبييض صفحة الاسرائيليين .

ثم اخذ يناقش هذه الظاهرة ، الاعجاب الذي يبديه الرهائن دائما بمختطفيهم « تصرفوا باحترام كبير » « كان لطيفا الى اقصى حد » وبعضهم يقع في غرامهم كتلك السويدية ، العاملة في البنك ، التي اعلنت بعد الافراج عنها ، عن زواجها بزعيم الارهابيين .

ويبلغ اعجاب الرهائن ، باحمد اقصاه عندما يقذف بالحجارة الجوارح ، التي كانت تعزم

مهاجمة جثة المطران ، الذي مات بسبب الارهاق وكبر السن .

« انفجرت صوفي بالبكاء وكأنها وصلت الى نهاية مريحة ، والقت نفسها في احضان هنك ، واخذت تقبله باندفاع وحماس ، ثم ، وهي ما تزال تبكي ، قبلت جيم وللي ، ولكن الذي كانوا يودون كلهم ان يعانقوه ، كان احمد الشاحب الصغير لأنه ابدى احتراما للميت . وخلال انفعالهم نسوا ، طبعا ، الحقيقة الواضحة : ان المطران لم يكن ليموت . ويوضع في اشولة البطاطا ، ويصبح فريسة للجوارح ، لو لا احمد وجماعته » ...

واذا كان هذا هو موقف الرهائن من العرب ، فان هؤلاء العرب ، الذين شاركوا في العملية كان لهم رأي آخر . لقد سبق الرهائن الى بيت مزارع هولندي ، متوسط الحال : « جيش التحرير الفلسطيني كان معجبا باسلوب حياة المزارع ... كان على الرفاق العرب ان يتسلحوا بالتربية الثورية ليقاوموا اغواء دولة الخدمات . كان عليهم ان يعرفوا ان ما يشاهدونه هنا هو مجرد مظهر خادع . ان الفئة العليا من الفلاحين في الغرب ، فئة مميزة مثل النقابات ، المسممة ، بالفتات الذي يلقى اليها من موائد الاغنياء ، كل هذه الفئات الاجتماعية هي ادوات مرتشية للامبريالية ، كما يقول ماركس ـ ان بعض استبصارات النبي القديم ، ما زالت نافعة . كنا نظن ان حسين واحمد ، على الاقل ، وقد كانا يعملان في مجاري باريس ومطابخها وشوارعها ، قد زال عنهما الوهم منذ زمن بعيد . لقد شاهدا باعينهما حقائق الطبقة والعرق ... لقد عاشا في فرنسا الحياة الشقية للبروليتاريا الرثة ، ولم يكونا ، بحاجة الى من يفتح عيونهما .

اما يوسف فقد كان ، بالمقارنة ، غرا ، تم ارساله للمشاركة في هذه العملية من معسكر تدريبه في سوريا ، كان خبيرا بالمتفجرات ، ولكنه ما زال بعيدا عن فهم العمليات الداخلية للديموقراطية ، البورجوازية ، في ارضها ، بسبب هذا كان من الافضل منعه من المشاركة في المرحلة الاولى والاشد خطورة ، من العملية . ان شجاعته الجسدية قد اكدها مسؤولوه السوريون . ولكن الاستيلاء على طائرة مسألة اشد خطورة ، من مهاجمة مستعمرة اسرائيلية او تدمير فندق . انها ضربة مباشرة الى الاعضاء الحيوية للغرب ... »

لم يكن السوري ـ صلة الوصل بالعملية ـ دقيقا عندما امتدح لغة يوسف الانجليزية . كل ما يعرفه من الانجليزية هو بعض عبارات التقطها خلال عمله في مصنع سجاد صهيوني لقد قام يوسف بعمله بكفاءة هذا الصباح ، وضع الاسلاك بشكل صحيح حول البيت ، وكذلك وضع المتفجرات في المكان المناسب .

عدا ذلك ، فان يوسف قد امضى يوم الاحد يتجول بصمت حول البيت ، وغسل ملابسه بالغسالة الكهربائية ، واخذ يشاهد تمثيلية اطفال في التلفزيون ... سنو وايت والاقزام السبعة .

وعندما جاء احمد وحسين هذا الصباح انحلت عقدة لسان يوسف ، ولكن احمد كان منشغلا باصبعه المجروح اكثر من اهتمامه بتثقيف رفاقه له .

العرب الثلاثة كانوا مبهورين بسعة بيت المزارع ، وسعة املاكه ؛ « يوسف دلهم على اكتشافه ـ الدوش ـ ووقف الثلاثة معا تحته يقهقهون ويقذفون بعضهم بالماء ، وكأنهم لم يروا من قبل ، دوش ماء بارد وساخن ... ان تصرفاتهم المخيبة للامل كانت كاعلان عن حسنات الرأسمالية . هل حلم هؤلاء الثوريون ، بارض الحليب والعسل هذه ، حيث الفلاح السعيد لم يعرف شيئا كهذا من قبل ؟

كان هذا حديث جيرون لنفسه . وهو الشاب الهولندي ، الذي قاد عملية الاختطاف ، ويمضي في حديثه عن هؤلاء العرب :

انهم يرون في بيت الفلاح الهولندي هذا « الجنة الشرقية ... وهو يرجو الا تكون فكرته هذه عرقية . انها جنة الله ... الارض هي التي تثير اعجابهم ... اما الدوش والغسالة الكهربائية فسوف يضجرون منهما سريعا ... »

وتحكي المؤلفة ان العرب كانوا يقفون مدهوشين امام قصاري الزرع ، وصور الاجداد المعلقة على الجدران ، والمزهريات ، والسجادة بالوانها العميقة ... وكل شيء تفترض المؤلفة ان العربي يراه للمرة الاولى في حياته ، فالعرب الثلاثة يطالعون كل ما يقع تحت بصرهم بدهشة وخوف واحترام .

ان جيرون ، رغم ما يراه من تخلف في هؤلاء العرب ، مليء بالمشاعر الطيبة نحوهم ، يبرر قصورهم العقلي ، فيرى ان اعجابهم ببيت المزارع الهولندي « يعكس الاضطهاد والحرمان اللذين يعيشهما العمال الزراعيون العرب في بلادهم . حين يبدو لهم هذا البيت قصرا ، فان ذلك يحكي قصة الاستغلال الامبريالي للشعوب المتخلفة » .

يحاول الرفاق الاوروبيون اقناع الرفاق العرب ان صاحب هذا البيت ليس من الاثرياء ، فزوجته تخيط ملابس اطفالنا على ماكنتها . يتدخل يوسف ليعلن ان امتلاك ماكنة خياطة ترف لا يمكن تصديقه .

ما العمل مع هؤلاء العرب ؟

يجيب جيرون انه من الخطأ قسر التطور عليهم قسرا ، يجب اتاحة الفرصة لهم لكي ينموا وفق معطياتهم وشروط حياتهم الخاصة وعلى كل حال فقد كان خطأ كبيرا اشراكهم في هذه العملية التي لم يرتفعوا الى مستواها بعد .

هذه هي صورة العربي (الفلسطيني) كما ترسمها المؤلفة عبر رؤية الاخرين له ، ومن خلال الخلفية الوصفية التي تقدمها . ولكن البناء الروائي ، نمو الاحداث وتفاعلها يرسم صورة اكثر وضوحا للفارق الكبير بين العربي والاوروبي .

الاوروبيون هم الذين وضعوا خطة اختطاف الطائرة ، وهم الذين حددوا اهداف العملية ، انسحاب هولندا الفوري من حلف الاطلسي ، قطع علاقات هولندا باسرائيل ، الافراج عن (اسرى الحرب) في السجون الهولندية ، ومبلغ من المال قدره مليون وربع مليون دولار ، وقد اضاف القادة الاوروبيون بندا جديدا الى خطتهم ، فقد ارغموا مجموعة الرهائن التي تملك لوحات نادرة ان يأتوا بها ، وعندما وصلت اللوحات وضعوا العالم كله امام خيار صعب : اما تدمير هذه الثروة الفنية او تنفيذ شروطهم .

وعندما يكتشف جيرون ، زعيم العملية ، استحالة الاستجابة الى شروطه يطلب الى الجميع ان يغادروا البيت ، ثم يفجر نفسه مع البيت ، ولكن البعض يكونون قد عادوا ـ ومنهم العرب الثلاثة ـ فيموتون مع جيرون .

هنا نجد نوعين من الموت . الموت التراجيدي الجليل للاوروبي ، والموت المضحك المجاني للعرب . ان مأزق جيرون هو مأزق البطل التراجيدي ، الذي يريد ان يفرض ارادته ـ ارادة التاريخ والحق والعدل كما يراها ـ على العالم . وعندما يرفض العالم ان يستجيب ، يدمر نفسه ، اما مأزق العرب فانهم قد نسوا القمة البطولية التي يمثلها فعلهم وانشغلوا بالدوش والمزرعة والغسالة الكهربائية . وعندما ماتوا ، تم ذلك بشكل مجاني ومضحك . ماتوا وهم يسرعون الى البيت تلبية لامر لم يناقشوه .

***

من الواضح ان معرفة المؤلفة بالعرب تفتقد العلم بالاوليات فهي تستعمل كلمات « سوري ، عربي ، فلسطيني » باعتبارها ذات دلالة واحدة ، كما ان تصويرها لاندهاش العربي من كون الفلاح الهولندي يملك خمسين هكتارا من الارض الزراعية ، يشير الى انها تجهل ان بعض العرب يملكون الاف الهكتارات ، وانه حتى في بعض البلدان العربية التي طبقت قانون الاصلاح الزراعي يسمح بملكية مائتي هيكتار .

ونستطيع ان نقول نفس الشيء عن تصورها لتخلف العربي ، في حين ان نسبة خريجي الجامعات ـ بين الفلسطينيين مثلا ـ تعتبر من اعلى النسب في العالم ، كله . ومثل هذه النسبة هي واحدة من المقاييس الهامة لتحديد مستوى التقدم ، يضاف الى ذلك تصورها لدهشة العربي البالغة حين يشاهد الدوش والغسالة الكهربائية والمزهريات والسجاد الخ ...

والغريب ان تبدي المؤلفة كل هذا الجهل بالعرب وبالفلسطيني ، ولا تحاول ان تبذل مجهودا لمعرفة الاوليات . في حين انها ـ كما تقول في مقدمة الرواية ، ـ قد بذلت مجهودا كبيرا ، وعلى امتداد زمني طويل لمعرفة كل شيء عن هولندا ، حتى ادق التفاصيل . وهي حين توجه شكرها

للذين ساعدوها في اعداد مادة الرواية ، تذكر قائمة طويلة جدا من المصادر والاشخاص لا نجد فيها مصدرا عربيا وفلسطينيا واحدا .

فكيف نفسر هذا الموقف ؟

يحدد عالم النفس المعروف اريك فروم نوعين من المؤثرات وبالتالي نوعين من الاستجابات الانسانية .

أ ـ المؤثرات البسيطة

ب ـ المؤثرات الفعالة

النوع الاول هو استجابة فيزيولوجية بحتة ، لا تزيد عن « الحد الادنى من الفعالية الضروري للهرب او الهجوم او التهيج الجنسي »بكلمة اخرى ، انها المؤثرات التي تثير ردود فعل ميكانيكية وغريزية .

النوع الثاني من المؤثرات « هي التي تدفع لان يكون فعالا ، وهذا النوع من المؤثرات قد يكون رواية ، او قصيدة ، او فكرة ، او مشهد ا طبيعيا ، او مقطوعة موسيقية ، او شخصا محبوبا ، مثل هذه المؤثرات لا تثير استجابات بسيطة ، انها تدعوك لان تستجيب بفعالية ، وان تقيم علاقة تعاطف مع هذه المؤثرات ، وذلك من خلال استثارة اهتمامك على نحو فعال يجعلك ترى وتكتشف وجوها جديدة لهذه المؤثرات ... »

انطلاقا من هذا التمييز نستطيع القول ان استجابات المؤلفة للاوروبي كانت فعالة ، في حين ان استجابتها للفلسطيني كانت من النوع البسيط .

ما الذي جعل المؤلفة تتخذ هذا الموقف الغريب والمنحاز ؟

ان علينا ان نستعيد هنا مجموعة من العوامل التي شاركت في تكييف رؤيـة المؤلفة وترسيخها .

نبدأ بعامل الدعاية الصهيونية فهي لم تقم باعطاء الانسان الامريكي معلومات عجيبة عن القضية الفلسطينية والعرب وحسب ، بل اقنعت الامريكي بان اية محاولة للوصول الى معلومات مخالفة انما هو جهد ضائع ، تفوح منه رائحة معاداة السامية ، وتحبيذ الهدف العربي الساعي الى استكمال المهمة التي قام بها هتلر ، وهي ابادة اليهود .

وعلينا ان نتذكر ان وسائل الدعاية الحديثة ، وخاصة تلك الموجهة الى لا وعي المتلقي (Subliminals) قد بلغت حدا من التأثير جعل معظم الدول المتقدمة تسن القوانين لمنعها ، لأنها تحطم ملكة الحكم ، وهذا موضوع يحتاج الى دراسة مستقلة . يكفي ان نقول هنا ان اللاوعي يستطيع استيعاب واختزان صورة تبرز امام النظر لمدة ٣ / ١٠٠٠,٠٠٠ من الثانية ،

دون ان يدركها الوعي – او حتى يعرف انها استقرت في لاوعيه ، لقد استطاع الدكتور هال س . بيكر ان يبتكر اجهزة تدخل معلومات الى العقل دون ان يعي متلقيها ذلك . وكان اول اكتشافاته في هذا المجال هو استعمال جهاز تاتشيستوسكوب (Tachistoscope) يعكس صورا على شاشة تستمر لفترة ما بين ٣ – ٦ / ١٠٠٠,٠٠٠ من الثانية ثم طور وسائله كثيرا فيما بعد ، واستعملها في مجال الدعاية والاعلان .

وفي حين ان الصورة الملتقطة عبر الوعي يمكن محاكمتها ، فان الصورة التي تستقر في اللاوعي تمتلك خصائص التنويم المغناطيسي : تؤثر دون ان نعرف ذلك ، وبشكل لا يمكن ولا نملك مقاومته

والدعاية الصهيونية تستعمل احدث وسائل الدعاية والاعلان اي انها تجعل المعلومات التي تقدمها تستقر في لا وعي المتلقي ، الى درجة تنويمه مغناطيسيا ، وهي تضيف اليها اساليب العقاب النفسي لكل من يحاول ان يناقش هذه المعلومات ، وذلك من خلال اشعار المتلقي بانه يشارك في جريمة كبرى ، (معاداة السامية ، النازية ، العرقية الخ ..) ان هو حاول ان يناقش ما تقدمه اليه الصهيونية من معلومات .

وما تفعله الدعاية الصهيونية هو تحويل الاستجابات الفعالة الى استجابات بسيطة

ومن الخطأ القول ان المواطن الامريكي لا يسمع الا وجهة نظر واحدة . فانه ، حتى لو اتيح له ان يسمع وجهة النظر الاخرى ، لا يستطيع ان يتخلص من وجهة النظر التي استقرت في لا وعيه .

من هنا نستطيع فهم خلط المؤلفة بين العرب والسوريين والفلسطينيين باعتبارهم شيئا واحدا . فالدعاية الصهيونية تؤكد انه لا يوجد فلسطينيـون في تصريح شهير ادلت به جولدا مائير للصنداي تايمز قالت فيه ان القول بان هنالك فلسطينيين وقد طردناهم من ارضهم لا صحة له اطلاقا ، الفلسطينيون لم يوجدوا قط .

اذن ، فمن هم هؤلاء الذين يسمون انفسهم فلسطينيين ويدعون انهم من سكان فلسطين ؟

انهم السوريون والعرب الاخرون الذين يهددون اسرائيل المسالمة . لهذا يصبح قـادة المنظمات الفدائية الفلسطينية سوريين ، وصلة الوصل بين احدى المنظمات الفدائية وقادة عملية خطف الطائرة سوريا ، والفلسطينيون الموجودون في سجون اسرائيل سوريين ، (وهي العبارة التي قالها السيناتور الامريكي) ومعسكرات التدريب سورية .

نأتي الان الى الجانب الاخر من الصورة ، وهي التخلف العربي ، انها ايضا الدعاية الصهيونية ، التي تقول ان العرب جماعة من البدو ، يركبون الجمال ، ويرتدون البرانس ، ويعيشون في الخيام . ولهذا فهم يحاربون اسرائيل لأنها تهدد ركود حياتهم .

ان هذه الصورة التي طبعتها الدعاية في ذهن المؤلفة بلغت حداً من القوة جعلها تغفل الحقائق المعروفة . فالرواية تشير الى ان المؤلفة تتابع احداث السياسة العالمية بدقة . والرواية قد نشرت في عام ١٩٧٩ ، وقد سبقت ذلك احداث جرت في المنطقة العربية تردد صداها في العالم كله : تأميم قناة السويس ، بناء السد العالي ، بناء مجمع الحديد والصلب ومصانع الطائرات والسيارات ، حرب ١٩٧٣ التي استعمل فيها العرب احدث الاسلحة الخ .. وكلها تشير الى ان العرب قد خرجوا من مرحلة البداوة . ولكن المؤلفة تلتزم بالصورة السانحة عن العرب وتنسى عما عداها .

المشكلة هنا لا تكمن في عدم موضوعية المؤلفة ، فقد كانت موضوعية الى اقصى حد في هذه الرواية . ولكن المشكلة الحقيقية هي ان هذه الموضوعية مخترقة بنمط من الدعاية ، قادر على رسم صورة لها قوة التنويم المغناطيسي على المتلقي ولا يمكن لعناصر الوعي والمعرفة العاديتين ان تؤثر فيها ، او تغيرها .[١] .

ولا بد ان يطرح هذا امامنا بؤس الدعاية العربية ، التي لم تنجح حتى في اقناع العالم بان لاربعة ملايين فلسطيني وجوداً واقعيا .

ان ماري مكارثي ، في هذه الرواية ، ليست اسيرة لصورة رسمتها الدعاية الصهيونية وحسب ، بل ان هذه الصورة تفاعلت وتدعمت بفعل معطيات راسخة ، قائمة في العقل الغربي على العديد من المستويات :

ـ مستوى التراث الفلسفي ، الذي انحدر من الفلسفة اليونانية (خاصة ارسطو) الذي يجعل الظاهري هو المرجع النهائي والحقيقة المطلقة . ومثالها الصارخ نظرية المحاكاة الارسطية . حتى الجدل السقراطي ـ الافلاطوني ـ الارسطي هو جدل بين الظاهر والظاهر ، الجدل بين المثال والواقع ، بين الصورة والهيولي مثلا . وعندما تم نفي هذه الرؤية عند هيجل وماركس (الجدل بين الظاهر والقوانين العميقة للواقع ، الظاهر مخادع والواقعي حقيقي) فانهما قد وضعا خارج اطار الحضارة الاوروبية .

ـ مستوى التراث التاريخي الذي هبط الى الغرب منذ الحروب الصليبية حتى الآن ، والذي يتخلل الثقافة الغربية ، واللغة ذاتها . فكلمة متشرد تعني بالانجليزية Street Arab لقد رسمت هذه الثقافة صورة كريهة للعربي (الذي تحول بعد ذلك للتركي) .

ـ المستوى الثالث هو الصراع بين الغرب وبلدان العالم الثالث ، وهو ما عبرت عنه ماري مكارثي بحكاية المبشرين والمتوحشين ، والذي وقعت المؤلفة ـ رغم ذلك ـ اسيرة له .

ـ المستوى الرابع ، هي صورة اليهودي المضطهد ، وخلق عقدة الذنب عند الغرب ، باعتباره مسؤولا عن هذا الاضطهاد ، وانه ما زال يمارسه حتى الآن ، فما عليه الا ان يعلن ندمه على ذلك بطريقة فعلية .

ـ لمن يريد الاستزادة من دراسة هذا الموضوع ان يرجع الى الدراسات الممتازة التي قام بها هـ . س . بيكر ، لويد هـ . سلفرمان ، ولسن بريان كي حول موضوع الاعلان الموجه الى اللاوعي (Subliminals) .

ـ المستوى الاخلاقي الذي تكون بفعل تراث استعماري طويل ، والذي يربط بين التقدم المادي والخير ، وبين التخلف الحضاري والشر . بهذا يمكن التحدث برعب واشمئزاز عن طقوس الافريقيين ، في حين ان ابادة هيروشيما ونجازاكي في ثوان قليلة تعتبر مجرد فعل خاطيء ، او قرار متعجل . لقد ادى هذا ، في مرحلة الثورة التكنولوجية ، الى خلق شيزوفرينيا جماعية ، تجعل الانسان الغربي يعيش انفصاما عميقا في الشخصيـــــة .يتضح هذا بتجزيء الفعل الانساني ، وفصل عناصره عن بعضها : فالقرار ، والفعل التنفيذي ، والنتائج يتم محاكمتها منفصلة . ان القرار المتخذ بالقاء القنابل على فيتنام ، مثلا ، يجعل الطيار متحررا من مسؤولية القرار ، ونتائج القاء القنابل وقتل المئات . لقد تم تكييف هذا الطيار ، بحيث يبدو له ان فعله كله هو مجرد ضغط على احد الازرار .

لقد استقت الدعاية الصهيونية صورة العربي انطلاقا من هذه المعطيات ، وبهدف تأكيد وجودها في العقل الغربي .

مؤامرة اليشع

« اليشع » الاسم الشفري للرعب ، عصابة من النازيين الجدد ، والفلسطينيين الساديين ، تحركها واحدة من القوى الاعظم في الساحة العالمية ، علاقتهم راسخة ، يخلفون وراءهم جثث العديد من الضحايا ، التي مثل بها وتشوهت بوحشية ، وبلا معنى ، انهم يديرون وجوههم ، الان ، الى مؤتمر السلام ، في جنيف . هدفهم : ان يجعلوا العالم يركع على قدميه ، خطتهم : عملية اغتيال تشيع الفوضى والاضطراب في العالم كله » .

ان هذا التلخيص للرواية ، المكتوب على غلافها ، صورة بليغة لطابع الدعاية الموجهة الى اللاوعي ، او بالاصح . استجابة نمطية لمعطيات استقرت في اللاوعي .

فهذه الرواية تحكي عن مؤامرة يقوم بها بعض الفلسطينيين لاغتيال ياسر عرفات في جنيف . في هذه الحدود تصبح الرواية صراعا بين بعض التيارات الفلسطينية . ورغم ان الرواية تقوم على معلومات خاطئة (كالصراع بين عبد الحداد ـ الذي لا وجود له ـ وبين ياسر عرفات) فان التلخيص لم يلتزم بهذه المعلومات ، بل انطلق من تداعيات : الفلسطيني ـ هتلر ـ النازيون الجدد ـ محاربة اليهود .

ففي الرواية لا يوجد فلسطينيون ساديون ، ان عمليات الاغتيال والتشويه يقوم بها نازيون جدد . يفعلون ذلك للاستيلاء على صاروخ ، من نوع « اليشع » من قاعدة امريكية ، ليبيعوه للفلسطينيين . وخلال ذلك يعذبون ضحاياهم ويمثلون باجسادهم ، حتى يمنعوهم من اعتراض طريقهم .

وهذا اللقاء العابر بين النازيين والفلسطينيين يتم في اطار صفقة تجارية . اما ما عدا ذلك

فان الرواية تؤكد ان الفلسطينيين يقفون في موقف النقيض للنازية .

يتساءل هوجان :

ـ « كيف تعمل هاتان المجموعتان ـ النازيون الجدد والفلسطينيون ـ معا ؟ رغم انهما متباعدان جدا من الناحية الايديولوجية ؟ »

يجيب الصحفي اليهودي بيكر :

« رابطة مشتركة »

ـ « رابطة مشتركة ؟ »

يقول بيكر :

ـ اليهود . الشيء الوحيد الذي يجمع بينهما هو كراهيتهما المشتركة لليهود .

بينما المؤامرة ضد ياسر عرفات . فكيف اصبحت ضد اليهود ؟ انه الخضوع الميكانيكي ، التنويم المغناطيسي ، للعقل المستقبل للدعاية الصهيونية .

في الرواية لا نجد الا فلسطينيا واحدا ، وهو ابعد ما يكون عن السادية .

يذهب هوجان الى فندق الامباسادور ، القائم قرب مطار جنيف ، من فوق سطح هذا الفندق سوف ينطلق صاروخ اليشع ليدمر الطائرة التي تقل ياسر عرفات ، يسأل هوجان موظف الاستعلامات في الفندق عن الفلسطينيين ، فيقول له انهم حجزوا بعض الحجرات مقدما ، منذ عدة اسابيع ، وهم قد وصلوا اليوم فقط ، يتجه الى التليفون ليتصل بالشرطة . ولكن شخصا ما من خلفه يضع مسدسه في ظهره يقول له سمير احمد بهدوء ، مشحون بالتوتر .

ـ اغلق التليفون رجاء . »

ويضيف الفتى الفلسطيني :

ـ « اعتقد ان هنالك بعض الاشخاص المشتاقين الى رؤيتك » .

وسمير احمد يبلغ التاسعة عشرة من عمره ، امه سويدية ، تعمل استاذة في الجامعة في لبنان ، ورث عن امه تقاطيعه الرقيقة ، كما ورث لونه الاسمر عن ابيه الفلسطيني .

هذا هو الفلسطيني الوحيد ، الذي نشاهده مشخصا في الرواية ، وهو ـ كما نراه في هذا المشهد القصير ـ فتى مثالي ، وديع ، نلمس من توتره مدى دقة حسه ، وهو لم يقم باي عمل يوحي بالسادية .

في هذه الرواية يوجد فلسطيني آخر ، لا نراه ، ولكنه كلي الحضور ، هذا الفلسطيني اداة

للشر الذي لا تبرير له ، يسيطر على كل شيء ، ويحركه في اتجاه غامض ، ولهدف لا ندرك كنهه ، انه يسيطر على الرئيس الامريكي ، لأن هم هذا الاخير هو الظهور على شاشات التلفزيون الامريكي مع ياسر عرفات فاذا تم ذلك ، فانه يضمن اعادة انتخابه رئيسا للولايات المتحدة .

كيف ؟ لا نعلم السبب ، كل ما نعلمه ان الفلسطينيين يسيطرون على الناخب الامريكي .

فرع المخابرات الامريكية في ميونخ يسيطر عليه الفلسطينيون وكذلك قيادة الجيش الامريكي في المانيا الاتحادية يسيطرون عليه ، ان احد ضباط هذا الجيش الكبار ينصح هوغان :

- « ان اي انسان يملك ذرة واحدة من العقل لن يعبث مع هؤلاء الفلسطينيين » .

الشرطة الالمانية الغربية يسيطر عليها النازيون الجدد ، وهؤلاء يسيطر عليهم الفلسطينيون ، المخابرات الالمانية الغربية يسيطر عليها السوفييت ، وهؤلاء ينسقون ، ويعملون يدا بيد مع الفلسطينيين .

وهذا الفلسطيني الخارق لا نراه مشخصا ، ولكننا نرى نتائج فعله ، وابرز ما يميزه هو هذا النوع من الشر والقدرة على التدمير ، اللذين لا تبرير لهما ، انها جزء من صورة العربي ، الشرير بلا سبب ، والكلي القدرة والحضور .

وحتى ندرك المغزى من وراء رسم مثل هذه الصورة للفلسطيني ، علينا ان نستعيد صورة اليهودي ، كما رسمتها الدعاية النازية ، وصورة الشيوعي كما رسمتها الدعاية الامريكية في عشرينات وخمسينات هذا القرن .

اليهودي ، وفق الدعاية النازية ، يسعى للسيطرة على العالم ، وتدمير الحضارة الجرمانية ، وكل حضارة عظيمة ، وهم يتخذون من الشيوعية ودول الغرب ادوات لتطبيق سياستهم .

الشيوعيون وفق الدعاية الامريكية ، وخلال العقد ين المذكورين ، يهدفون الى السيطرة على امريكا لحساب روسيا ، وتحويل امريكا الى مستعمرة روسية ، وهم يهدفون الى تدمير الحضارة الغربية وتراثها الحضاري (اليوناني - المسيحي - الروماني) وهم ينتشرون في كل مكان ، ويخفون انفسهم بحذق بالغ .

نستطيع الان ان نعرف حقيقة الدعاية النازية وزيفها ، كما تبين بوضوح التزوير الخطير الذي مارسته السلطات الامريكية للايهام بوجود مؤامرات شيوعية . فلقد كشفت الوثائق مؤخرا ان الحكم على ساكو ، فانزيتي في امريكا كان نتيجة تلفيقات من جانب السلطة الامريكية .

ونحن نعلم الان ان الدعاية النازية قد رسمت هذه الصورة لليهودي حتى تبعد انظار الشعب الالماني عن مشاكله الحقيقية ، كما ان الدعاية الامريكية ، خلقت هذه الصورة للشيوعي حتى تبرر سحق الموجة الثورية التي عمت امريكا في العشرينات . وقد استندت الدعايتان ،

النازية والامريكية ، الى اسس نفسية واحدة : خلق صورة تثير الرعب ، وتستثير معها حالة هستيرية ، تجعل جميع الاجراءات المتخذة ضد اليهودي والشيوعي مقبولة ، وطاردة للتوتر ، ان الرأي العام لن يسأل ، في هذه الحالة ، عن صحة الاجراءات القانونية المتخذة ، او عن عدالة المحكمة ، اذ يصبح الهم الاساسي هو القضاء على هذا الشر الذي يهدد الجميع دون تمييز .

بالنسبة لهذه الصورة التي ترسمها الدعاية الصهيونية للفلسطيني نكتشف اهدافا مماثلة ، فهي قد قدمت اليهودي كضحية للعنصرية ، وللفاشية الغربية ، فكيف يتسنى لها ان تبرر سياستها العنصرية والدموية ضد الفلسطينيين ؟

لقد اتبعت نفس اسلوب الدعاية الهتلري ! برسم صورة للفلسطيني شبيهة بالصورة التي رسمها هتلر لليهودي . ان الفلسطيني وراء مؤامرة عالمية لتدمير الحضارة . انه العربي الذي يرفع اسعار البترول ويهدد بمنعه خالقا ارتفاعا جنونيا في الاسعار ، وهو الذي يسعى للقتل والتدمير بلا سبب ، انه في كل مكان ، فاحذر الفلسطيني والهدف من وراء ذلك خلق حالة هستيرية تبرر كل الاجراءات الدموية المتخذة ضد الفلسطينيين .

استنتاجات عامة

لقد حاولت هذه الروايات الثلاث ـ وخاصة الأخيرتين ـ ان تضع تفسيرا لهذا الحجم الكبير ، الذي يحتله الفلسطيني ـ على النطاق العالمي ، فلم تستطع تجاوز الدعاية الصهيونية ولا التراث الغربي المعادي لانسان العالم الثالث ، لم تحاول اي من هذه الروايات ان تتعرف على الفلسطيني الواقعي عبر رؤية موضوعية ودراسة ميدانية له .

رواية هوارد فاست رسمت الفلسطيني بخطوط عامة ، وابعدت عن صورته حتى ذلك التراث الانساني الاوروبي ، المتعاطف مع شعوب العالم الثالث ، باعتبارها ضحية الفقر والتخلف ، لقد التزم فاست بالفكر الاستعماري التقليدي : الفلسطيني متخلف لانه شرير .

اما رواية ماري مكارثي ، فقد بالغت في تقزيم الفلسطيني ، ناسبة جوهر الفعل الفلسطيني الى انصار القضية الفلسطينية ، من ابناء الغرب .

وفي رواية « مؤامرة اليشع » يتحول الفلسطيني الى شر مطلق .

من هنا نستطيع ان نسجل الملاحظات التالية :

أ ـ لقد تكونت صورة الفلسطيني في الروايات الثلاث بفعل عوامل موضوعية وذاتية ، لا دخل للفلسطيني فيها . لقد توصل اليها الروائيون الثلاثة عبر خلفيات ايديولوجية وحضارية الغت وجود الفلسطيني كفرد ، وجعلته مقولة ذهنية .

ب ـ المؤلفون الثلاثة يعرفون معلومات كثيرة عن القضية الفلسطينية ولكن معرفتهم تفتقد الالمام بالاوليات من الحقائق التاريخية ، كما تفتقد التعرف على وجهة النظر الفلسطينية .

ج ـ انه لا الادب ولا الفكر الفلسطيني استطاع ان يكون عاملا في تشكيل صورة الفلسطيني في ذهن هؤلاء الادباء ، ولا اعتقد انهم يتصورون للفلسطيني ادبا وفكرا .

د ـ من الواضح ان هؤلاء الادباء قد عرفوا الشخصية الصهيونية ، وعايشوها ، وانهم قد اطلعوا على الادب والفكر الصهيونيين ، واستقوا منهما الكثير من ملامح شخصية الفلسطيني .

والسؤال الذي يطرح نفسه : ما اثر هذه الرؤية المشوهة على البناء الروائي في هذه الاعمال الثلاثة ؟

الايديولوجية والبناء الروائي

هذا التناول الجزئي للروايات الثلاث يصلح ان يكون اساسا لدراسة شبه ميدانية لقضية هامة من قضايا علم النقد ، واعني بها علاقة الايديولوجية بالفن .

وقبل ان ابدأ ، اود ان اشير انني استعمل مصطلح ايديولوجية بمعناها الواسع . وهذا الاستعمال اقرب الى مصطلح آخر يستعمله علم النفس وهو اطار التكيف (Frame of Orientation) . وهو يعني ان قدرة الانسان على الوعي الذاتي ، وامتلاكه للعقل والخيال تتطلب وجود صورة عنده للعالم ، ولموقع الانسان فيه . وهي صورة تبدأ صياغتها منذ المراحل الاولى للعمر ، وتمتلك وحدة وتجانسا داخليين . دون هذا الاطار يعجز الانسان عن الفعل الهادف ، المنسجم وعن التكيف مع العالم .

بهذا نستطيع القول ان الانسان يعمل للوصول الى نقطة ثابتة تنتظم حولها مجموعة الانطباعات التي يتلقاها .

ومثل هذه الصورة لا يمكن لصاحبها ان يعيها كليا الا اذا ناقش جميع معطياتها مناقشة علمية .

يثبت هذا الاطار عبر مجموعة من الاشكال او البنى ، التي تلتحم في وحدة متجانسة ، ان تهديد انسجام هذا الاطار (من خلال التشكيك في احدى بناه مثلا) يثير انفعالا ورفضا في داخل الانسان ، لأنه يشعر ان وجوده العاقل مهدد .

اذا كان هذا هو تعريفنا للايديولوجية ، فكيف نرى علاقتها بالمضمون والبناء الروائيين ، في الجزء المتصل بالشخصية الفلسطينية في هذه الروايات الثلاث ؟

ان العقل الامريكي هو اكثر العقول في العالم تعرضا للتخدير ، ولتعطيل ملكة الحكم ، ان

تكاليف الدعاية للبضائع الامريكية ، داخل امريكا ، بلغت في عام ١٩٨٠ ما يزيد على ستين بليون دولار ، واذا اضفنا الى ذلك مبلغا مماثلا مكرسا للدعاية في الفروع الاخرى ، كالسينما والملاهي والسياسة وجماعات الضغط ... الخ فانه يتبين لنا ان كل فرد امريكي يتلقى كمية من الدعاية تبلغ حوالى ١٢٠٠ دولار سنويا .

وهذه الكمية من الدعاية والاعلان تهدف الى تدعيم صورة ونمط (النمط الاستهلاكي) للحياة عبر اللاوعي . ان النفاذ الى عقل الانسان الامريكي عبر هذا الكم الرهيب والمدروس من الدعاية امر شديد الصعوبة .

يقودنا هذا الى ذكر ان هنالك نوعين من الايديولوجيا : الديناميكي والساكن . النوع الاول هو القادر على الاستجابة للظروف المتغيرة ، وتعديل نفسه لملاءمتها ، اما النوع الساكن فهو ذلك الذي يمتنع عن مثل هذه الاستجابة ، والايديولوجيا الامريكية (بالمعنى الذي حددته) مرهقة بالثوابت التي تمنعها من الاستجابة .

كيف عبرت الايديولوجية الساكنة (الستاتيكية) عن نفسها ، في هذه الروايات الثلاث ، من خلال صورة الفلسطيني ؟

دعونا نتأمل البناء الروائي المتصل بشخصية الفلسطيني في هذه الروايات .

بربارا لافيت فتاة تنتمي الى الطبقات العليا ، وهي بالاضافة الى هذا ، فتاة موهوبة تكتب الرواية ، وانسانة جميلة وصادقة مع نفسها . انها تتخلى عن ملايينها بسهولة لأنها تشكل عبئا عليها . وعندما تتزوج هذه الفتاة النادرة المثال تختار شابا يهوديا كان شابا بلا ثقافة ولا مال ، لا يحمل سوى ذكرى قضية : ايمانه بالصهيونية ، لماذا تتزوجه اذن ؟ تقول بربارا ، لأنه بريء ،

ورغم كل محاولات فاست التجميلية فان الحياة الزوجية بين الاثنين تصبح ثقيلة ومملة .

يفتتح بيرني ورشة لتصليح السيارات ، يستيقظ مبكرا ليذهب اليها ويعود مع الليل متعبا مرهقا ، ليغتسل وينام .

هل تستطيع البراءة ان تعوض عن التجانس الثقافي والروحي ، وعن التواصل المشترك بين الزوجين ، وعن الانفتاح بين اثنين يعيشان سويا ، وعن المتع الجسدية التي يعجز بيرني عن منحها لزوجته ؟

لم تكن هذه القضية التكنيكية هي التي تشغل فاست فقط ، بل كان عليه ان يواجه مشاكل اخرى . فبيرني يجب ان يكون شخصية محبوبة . كل اليهود ـ وهم كثيرون جدا ـ في روايات فاست اناس خيرون . لا يوجد فيهم لمحة واحدة من الشر او الخبث . وبيرني يجب ان يكون كذلك . ان اثارة ازمة بينه وبين زوجته يخلق مشكلة حقيقية ، فالرواية قد خلقت نمطا رائعا ،

وابتعادها عن بيرني سوف يسيء الى صورته ، خاصة ان الرواية قد صقلتها وزينتها لتتزوج اليهودي البريء الطيب ، واستمرار الحياة بينهما مستحيل فاصبح على المؤلف ان يتخلص من هذا اليهودي الطيب بطريقة لائقة .

كيف يمكن الاحتفاظ بصورته جميلة ونقية حتى النهاية ؟ انه لن يهاجر الى فلسطين (ان هوارد فاست لم يفكر قط ان يذهب ليعيش في فلسطين ،) ولكنه لا يستطيع ان يعود الى امريكا . ففي عودته تتجدد الازمة التي يخشى فاست ان يعود لطرحها ، فليقتل بيد العربي ولتكن صورة العربي هي صورة التخلف والشر المطلقين .

الواقع ان مجرد كون بيرني كوهن يهوديا قد اوقع فاست في اكثر من مأزق بنائي في روايته ، فهو قد اضفى صفات الخير والبراءة وزوجه بانسانة رائعة لأنه يهودي ، ولكنه وقد دخل جدل الحياة الاجتماعية فلا بد من انقاذه بسرعة ، ووضعه في مواجهة الشر الفلسطيني المطلق .

لقد اجهض ، بهذا ، فاست شخصيات بربارا وبيرني والعربي من مجال الصراع الانساني وجعلهم تجريدات للجمال والخير والشر حتى يتجنب الاصطدام بالتابو ـ جعل اليهودي انسانا فيه الخير والشر كبقية الناس .

ان حرص فاست على نقاء صورة اليهودي الطيب لم تقتل الحياة في شخصية بيرني وبربارا والفلسطيني ـ بتحويلهم الى تجريدات ـ بل اوقفت نمو الاحداث وتفاعلها ، لان كل خطوة ينشأ فيها الصراع والتفاعل قد تجعل كوهن انسانا مثل الآخرين .

وهذا هو السبب الذي جعل هذا الجزء من الرواية ثقيل الظل ، كثير الاملال .

نخلص من هذا ان الاقتراب من التابو اليهودي قد حول الشخصيات الى تجريد ، واوقف النمو الدرامي للاحداث .

نأتي الآن الى رواية ماري مكارثي (متوحشون ومبشرون) حين نقارن رواية ماري مكارثي (المجموعة) التي صدرت قبل هذه الرواية بفترة طويلة ، برواية (متوحشون ومبشرون) نجد تشابها كبيرا في البناء الروائي ، الا اننا نجد في الوقت ، اختلافا يحمل دلالات هامة لموضوعنا .

في رواية (المجموعة) تطرح المؤلفة الحدث على مستويين :

الاول : مستوى كل شخصية بذاتها تحكي تاريخ حياتها ، وعلاقاتها الخاصة ، وتكوينها النفسي والاجتماعي .

الثاني : تتابع العلاقة بين مجموعة الطالبات ـ بعد وخلال تقديمهن على انفراد ـ اللواتي جمعت بينهن الدراسة في الجامعة ، وكيف نمت هذه العلاقة وتشعبت واندمجت في بناء متكامل .

وبكلمة اخرى ، نرى الشخصيات من الداخل والخارج ، في حياتهن الخاصة ، ومن خلال

الخلفيات العائلية ، والحياة السرية لكل فتاة ، ثم من خلال تفاعلهن في مجرى الحدث العام .

في هذه الرواية يحدث الشيء ذاته بالنسبة للرهائن ، تنشأ علاقات حب ، ومشاريع جديدة للمستقبل ، من خلال التفاعل تنمو الاحداث وتتطور ، وتنكشف حقائق جديدة ، الحدث الرئيسي يعيد صياغة الشخصيات ، ويبين علاقات جديدة ، ولكن ذلك يتم بين الرهائن فقط .

اما بالنسبة للمجموعة ، التي قامت بخطف الطائرة ، فان المؤلفة قد ابدت براعة وتميزا . ولكنها توقفت عند البداية فقط ، فهي قامت بتقديم الارهابيين برؤية جديدة ، فهم ـ خلافا للفكرة الشائعة عنهم ـ ليسوا مجموعة متجانسة من المتوحشين بل هم المبشرون الحقيقيون . ان المتوحشين الحقيقيين هم اولئك الرهائن ، او بعضهم ، الذين يغمضون عيونهم عن الوحشية السائدة في العالم ، بما فيها وحشية لا مبالاتهم هم بالذات . وهي قد قدمت (الارهابيين) على عدة مستويات ،

أ : المستوى الاوروبي والمستوى الفلسطيني ، وهو ما سبق ان تحدثنا عنه . اي العلاقات بين الخاطفين .

ب : المستوى الشخصي ـ خاصة شخصية جيرون ، زعيم العملية ـ من خلال التداعيات الداخلية ، الحوار ، وشرح الخلفيات الاجتماعية والحضارية ، التي ينتمون اليها .

جـ : من خلال علاقتهم بالرهائن ، بما فيها قصة حب مبتورة وغامضة بين احد الفلسطينيين وفتاة من الرهائن .

د : تحليل المؤلفة لهم ، وخاصة ذلك الافتتان الذي يشعر به الرهائن ، نحو الارهابيين .

يعود ذلك الافتتان الى اكتشاف الرهائن ان (الارهابيين) عكس ما توقعوا ، اناس مثلهم ، بل هم مجموعة من المثاليين ـ الذين يضعون الاهداف الانسانية فوق الاعتبارات الذاتية .

ان تحليل المؤلفة لذلك الافتتان يذهب الى اعمق من ذلك بكثير . ولكن هذا ليس موضوعنا .

ولكن المؤلفة ، ما تكاد تقدم (الارهابيين) على هذه المستويات الاربعة حتى يتجمد كل شيء . انها تبحث عن تفصيلات اخرى تضيفها اليهم فتلجأ الى رصيد تراثها الغربي الاستعماري ، وتراث الدعاية الصهيونية . ولكن هذه المعلومات لا تضيف جديدا الى البناء الروائي . فالتفاعل بين افراد المجموعة التي قامت بخطف الطائرة وبينهم وبين الرهائن قد ثبت واخذ يكرر ذاته دون تغيير ، حتى تلك العلاقة ، التي قامت بين احد الفلسطينيين وفتاة من الرهائن ، اهملتها المؤلفة تماما ، تاركة اياها معلقة في الهواء .

اننا لا نعود نرى هؤلاء الشبان اليساريين المتطرفين الا عبر ردود فعل الرهائن . وبهذا ، وكما هو متوقع ، يتحولون الى كتلة غامضة ، مبهمة ، لها رتابة وحتمية القانون الطبيعي . وهكذا

تتخلى المؤلفة شيئا فشيئا عن الكشف ، الذي توصلت اليه في البداية ، لتستعيد الصورة التقليدية للارهابي : الغموض ، والرغبة في تدمير كل شيء ، حتى الذات .

ان تحليلها لشخصيات الخاطفين ، خاصة في الجزء الاخير ، يصبح ميكانيكيا وتجريدا خالصا ، تصبح دينامية شخصية الارهابي : يضع المقدمات المنطقية ، ويطلع بالنتائج اللازمة . ما دمنا قد عجزنا ، في هذه العملية عن تغيير العالم ، وما دام هذا هو هدفنا الوحيد ، فما علينا الا ان ندمر انفسنا ، وندمر العالم معنا . انها شخصيات تفتقد الدينامية الانسانيـة القادرة عـلى الاستجابة للظروف المتغيرة .

ان هذا لا يعني ان مثل هذا النمط من الشخصية لا وجود له ، انه موجود ، ولكن ليس ذلك الانسان الذي يود تغيير العالم ، ولا ذلك الذي يعيش في ظروف تقتضي مرونة وذكاء وبديهة . بل هو الانسان الامريكي الذي كيفته الدعاية الى حد ان معظم ردوده اصبحت ميكانيكية ومتوقعة .

وهذا يعني ان المؤلفة ـ وربما دون ان تقصد ذلك ـ قد تخلت عن كشفها ، اذ جعلت من الفدائي هو النمط الامريكي في اقصى حدود ميكانيكيته . اذ يحق لنا ان نتساءل ما اهمية انسحاب هولندا من حلف الاطلنطي بالنسبة لثوري يرى العالم كله مكانا لفعله ؟ وهل يعني الفشل في ذلك انتهاء الثورة العالمية واغلاق كل سبل الفعل الثوري ؟

ان انتحار جيرون لا يمكن تبريره من داخل منطقه الخاص . ان التبرير لذلك الفعل يأتي عبر فهم ميكانيكي لهذه الشخصية . ان عشرات العمليات الفدائية قد حدثت خلال العقدين الاخيرين من هذا القرن . ولا نجد في واحدة منها ان فدائيا قد انتحر لأنه خسر معركة . فلماذا يتفرد هذا الفدائي بهذا الفعل ؟

من الممكن ان يقال انه شخصية مرضية ولكن المؤلفة لا تصوره هكذا ، بل تجعل منه ذلك الثوري الصبور الواسع الافق ، الذي يستطيع ان يدرك معطيات الفعل الثوري ويصبر على نضوجها ، يقول جيرون لنفسه :

« من الخطأ قسر التطور على العرب قسرا ، يجب اتاحة الفرصة لهم لكي ينموا وينضجوا ضمن معطيات وشروط حياتهم ... »

والمجال هنا لا يتسع لعرض ما تميزت به المؤلفة من حساسية ، ونفـاذ في تصويـر الشخصيات الاخرى ـ اعني الرهائن ـ وكذلك في رسمها للحدث وتفاعلهم معه ، فلا توجـد شخصية واحدة غير مقنعة ، ولا يمكن ان تختلط شخصية باخرى رغم كثرة الشخصيات ، وتشابه الكثير منها في الاهتمامات ، والخلفية الاجتماعية .

ولكننا نستطيع القول ان الفارق كبير جدا ، بين تصويرها للرهائن ، وتصويرها للفدائي .

ولنلاحظ هنا ان عجز المؤلفة في هذه الرواية اتضح في معالجتها للفلسطيني وكذلك في معالجتها للثوري ، رغم ما بذلته من جهد .

من خلال هذا العرض لشخصية الفلسطيني في سياق البناء الروائي ، سوف نحاول التوصل الى قانون عام يحدد علاقة الايديولوجية بالفن . وبمعنى آخر ان رؤية ثلاثة روائيين امريكيين لشخصية الفلسطيني قد تفاعلت مع ايديولوجية راسخة في المجتمع الامريكي . ومن خلال البناء الروائي لشخصية الفلسطيني ـ ذلك يستلزم بالطبع مناقشة شخصيات اليهود والثوريين ـ نأمل ان نقيم قانونا عاما يحدد العلاقة بين الرؤية المتحجرة للقضايا والبناء الروائي .

ان الطرح الشائع للعلاقة بين الايديولوجية والفن يجعل من الايديولوجية مجموعة الافكار ، الواعية والمعلنة ، لفلسفة من الفلسفات ، فيتحدث الدارسون عن الايديولوجية الماركسية ، والايديولوجية الدينية ـ او الوجودية ... الخ ولهذا يصبح من المتوقع ـ وهذا يحدث كثيرا ، ان يصبح النقد عبارة عن اقامة معادلات بين الفكرة ، او مجموعة الافكار التي تؤلف النسق الفلسفي ، وبين العمل الادبي .

ان مثل هذه الرؤية النقدية لا تجعل من الفن مجرد أحاج قابلة للحل ، من خلال كشف مقابلها في الفكرة او النسق الفلسطينيين ، بل تجعل عبثا لا طائل منه ، ولا فائدة . فما الداعي لعمل فني ، لا يزيد عن كونه معادلا ملغزا للفكرة يكلفنا جهدا لكشفها . ان الناقد ـ في مثل هذه الحال ـ لا يفعل شيئا سوى كشف خدعة ، تجعله يدور في حلقة مفرغة : يبدأ بالفكرة ، ويبحث تجسيدها في العمل الفني ، ثم يعود الى الفكرة .

اعتراضنا على هذه الرؤية ينسحب على طرفي المعادلة (الايديولوجيا والفن) وعلى هذا التكييف للعلاقة بينهما . فبالنسبة للطرف الاول ـ الايديولوجيا ـ فهي تجد تعبيرا عنها في الفن ، باعتبار كونها رؤية شاملة للعالم ، تحتوي على عناصر واعية واخرى غير واعية ، وتدمج في داخلها كل الانطباعات والافكار ـ بما فيها النظريات الفلسفية ـ والخبرات التي اختزنها الانسان منذ طفولته . والتحيزات ... الخ وان الجزء الاكبر من هذه الايديولوجيا يتكون بشكل غير واع ، وهي بمجموعها تنبثق وتتكامل كاستجابة لوضع انطولوجي للانسان كانسان .

والغالبية العظمى ، من البشر لا تدرك انها تمتلك مثل هذه الرؤية الشاملة رغم انها تسلك وتقرر وتنتج الفن وفقا لها :

« كثيرا ما ينفي الفرد امتلاكه لصور شاملة كهذه ، ويعتقد انه يستجيب لمختلف الظواهر والوقائع الحياتية كلا على حدة ، انطلاقا من حكمه عليها . ولكننا نستطيع بسهولة ان نبرهن انه ينظر الى تلك الرؤية كمسألة مسلم بها ، باعتبارها الحس السليم ... » كما يقول اريك فروم .

والسؤال الذي يطرح نفسه ، انطلاقا مما تقدم ، هو : هل تتوازى او تتطابق النظرية

الفلسفية المتكاملة ، او الرؤية الاخلاقية مع هذه الصورة الشاملة التي يكونها الانسان عن العالم ؟ وهل يمكن للنظرية الفلسفية والاخلاقية ان تجد مكان الصورة الشاملةالتي اوجزنا مكوناتها ؟

اعتقد ان ذلك مستحيل لأن النظرية الفلسفية تخاطب الوعي ، ولكنها لا تسطيع ان تكون بديلا للخبرة الانسانية ، وللعناصر الكامنة في التكوين ، الانساني . انها لا تستطيع ان تحتل مكان المعطيات والظروف التي شكلت الانسان الا بشكل محدود جدا ، هل تستطيع النظرية الفلسفية ان تغير انحيازنا لنمط المرأة التي نحب ، او لاشتياقنا لمرحلة الطفولة ، او لانحيازاتنا الانفعالية والسلوكية ؟ قد يحدث ذلك ، ولكنه سوف يحدث بشكل بطيء وضيق .

***

نأتي الآن للفن . هل يمكن ان نحدد علاقة ما بين الايديولوجية والفن ؟ الفن هو تعبير عن هذه الايديولوجيا اذ يضفي عليها نسقا ونظاما ، او بكلمة اصح شكلا ، فيجعلها .

اولا ، مفهومة . لأنه ينقلها ـ اي الايديولوجيا ـ عبر الشكل من الخصوصية التي يصعب توصيلها الى المتلقي ، الى العمومية التي تجعل التجربة ـ الايديولوجيا ، مفهومة .

ثانيا ، عبر الشكل الجمالي يكتشف المتلقي التشابه بين تجربته الخاصة ، وتجربة الفنان . ولا تقتصر المسألة على اكتشاف المتلقي لهذا التشابه ، بل انه من خلال ذلك يخرج تجربته من حالة اللاوعي ، اي عدم وعيها ، الى حالة الوعي .

ثالثا ، يكتشف المتلقي ـ عبر الفن ـ اختلاف بعض تجاربه عن تجارب الآخرين .

بهذا يصبح الفنّ وسيلة لمعرفة الذات ، بل اهم هذه الوسائل واكثرها فعالية .

هذا ما يحدث لمتلقي الفن ، اما بالنسبة لعملية الابداع ، فان الفنان يمتلك في لحظة الابداع ، ولسبب غير مفهوم تماما ـ حرية يعي فيها ايديولوجيته ويتجاوزها .

وليس هذا مجال الافاضة في الحديث عن هذا الموضوع نكتفي هنا بالقول ان كشف نشوء هذه الحرية والتجاوز يشير الى احد جوانب العلاقة بين الايديولوجيا والفن . اعني بها ، ان لحظة الابداع الفني تجعل عناصر الرؤية الشاملة ـ الايديولوجيا ـ تفقد ثباتها ورسوخها ، وتمتلك مرونة وطواعية تتيح اعادة تشكيلها وتجاوزها .

وهذا الجانب من العلاقة بين الايديولوجيا والفن يصبح معيارا للحكم على نوعية ومستوى العمل الفني . فبقدر طواعية عناصر الايديولوجيا وطلاقتها في لحظة الابداع ، بقدر ما يكون النتاج الفني اكثر سموا ، واعلى مستوى ، بهذا تصبح المسألة الايديولوجية في الفن ليست علمية

الفلسفة التي يعتنقها الفنان ، بل علاقة لحظة الابداع بعناصر الايديولوجية ، كما سبق ان شرحناها .

ولا تؤدي هذه العلاقة بين الفن والايديولوجيا الى وجود تمايز بين فنان وآخر فقط ، بل الى تمايز بين مختلف اعمال الفنان الواحد . فعندما تثبت عناصر الرؤية عند قصاص متميز ، مثل يوسف ادريس ، في مجموعته « النداهة » في المثلث الاوديبي [1] فان قدرته الفنية تتراجع كثيرا عن اعماله السابقة .

نأتي الآن الى شخصية الفلسطيني ، كما تعرضها الروايات الثلاث التي عرضناها ، ما الذي نطلع به من معالجتها على النحو الذي عرضناه ؟

لقد رسم الروائيون الثلاثة شخصية الفلسطيني عبر رؤية شاملة - ايديولوجية - افقرت شخصية الفلسطيني ، وافقرت هذه الروايات .

هل المسألة كانت مجرد نقص في المعلومات ؟

الواقع ان هذه المسألة منفية بسببين ، الاول ، ان توفر المعلومات ليس شرطا لتصوير شخصية مقنعة في العمل الفني . ان معلومات شكسبير عن التاريخ الروماني اقل من معلومات طالب الجامعة في عصرنا عن هذا التاريخ ، ورغم هذا فقد استطاع شكسبير ان يرسم شخصيات مقنعة ، ونابضة بالحياة عاشت في ذلك التاريخ ، الثاني ، ان المعلومات عن الفلسطيني متوفرة بغزارة لمن يرغب فعلا في الحصول عليها .

فما الذي منع هوارد فاست ، مثلا ، من الرجوع الى هذه المعلومات ؟ انه ليس الكسل قطعا . فهو حين كتب روايته « موسى : امير مصر » امضى اربعة عشر عاما يعمل يوميا حوالى اثنتي عشرة ساعة ليجمع المواد اللازمة لروايته ، فدرس تاريخ مصر - واتقن اللغة الهيروغليفية ، واطلع على كل ما يتصل بفترة موسى ، وما سبقها من احداث (التي رافقت مجيء اخناتون ثم رمسيس الثاني الخ .. الخ . فلماذا اصبح كسولا عندما تعلق الامر بالفلسطيني ؟

سوف اعيد هنا ما سبق ان كتبته عن تحول فاست الى الصهيونية ، حين كنا نقرأ روايات هوارد فاست الاولى ، كنا نجد في اغلبها ، ملاحظة يشكر فيها الذين ساعدوه ماديا على صدورها . وكان يبدي اسفه لعدم استطاعته ذكر اسمائهم « في هذا الزمن المضطرب » . لأن ذلك سوف يعرضهم للاضطهاد والسجن وما هو اكثر من السجن .

ثم اذا بنا نشهد العجب . روايات هوارد فاست تصدر في طبعات متعددة وانيقة ، ولم نعد نجد عليها الاعتذار المؤلم . ثم اذ بمعظم هذه الروايات تتحول الى افلام سينمائية ، واذا بنا نشهد

(١) - لقد سبق وعالجت هذه المسألة في دراسة نقدية لمجموعة « النداهة » ، صدرت ضمن عدد آخر من الدراسات في كتابي « قراءات نقدية » تحت عنوان « مسيرة يوسف ادريس نحو العقدة الاوديبية » .

عددا من الافلام السينمائية قد كتب فاست سيناريوهاتها . تلى ذلك تغيير في شخصية اليهودي في رواياته . فبعد ان كان اليهودي طيبا بسبب ظرفه الاجتماعي ، اصبح طيبا لأنه يهودي وحسب . واما اعداؤه فاشرار لأنهم ليسوا يهودا

فما هي الاسباب الذاتية التي ادت بهوارد فاست الى اتخاذ هذا الموقف ؟

ان مصدري في الحديث عن حياة هوارد فاست الخاصة هو احد زعماء الفهود السود الذي كانت تربطه صلة عائلية حميمة بهوارد فاست ، كما ان والده هو الذي ادخل فاست الحزب الشيوعي الامريكي . نشأ فاست فقيرا ، ولكنه بفضل مجهود خارق ، وموهبته استطاع ان يقف في الصف الاول من الكتاب الامريكيين ، في النصف الثاني من اربعينات هذا القرن .

وقد تزوج فاست امرأة يهودية ثرية . وبدأت خلافاته معها حين خرج من سجن مكارثي ، اخذت تطالبه بتقديم التنازلات السياسية ، حتى يتاح لاعماله ان تنشر بشكل واسع ، وحتى يتم استغلالها كأفلام. كما اخذت المؤسسة الصهيونية تمارس ضغطا عليه ، ليتخذ موقفا ضد التأييد السوفيتي المتنامي للحركة الوطنية العربية .

وقد عاش فاست صراعا عنيفا مؤلما ، بين افكاره من جهة ، وضغط المكارثية ، والمؤسسة الصهيونية وزوجته من جهة اخرى . قال لي الصديق ان فاست ، في هذه الفترة ، اخذ يعاني من صداع نصفي عنيف ، يجعله لمدة يوم او يومين عاجزا عن الحركة ،

ثم اصدر هوارد فاست بيانه الذي ادان فيه الانذار السوفيتي الموجه الى دول العدوان الثلاث : فرنسا وبريطانيا واسرائيل .

اننا نستطيع ، هنا ، ان نحدد التكييف الذي حدث لايديولوجية هوارد فاست . لقد حدث ذلك بسبب :

- كونه يهوديا عانى الاضطهاد العرقي داخل امريكا .
- كونه شيوعيا قد واجه موجة عاتية من الارهاب البوليسي ، والقمع المادي والمعنوي . واستجابته لذلك بشكل سلبي : التخلي عن الشيوعية .
- الضغط العنيف عليه وتقديم بديل مغر ، وهو قد استجاب لذلك جسديا ، قبل ان يعلن موقفه ، فالصداع النصفي تعبير جسدي عن صراع نفسي غير محسوم .

وقد واجهت هذه العناصر التي دخلت في تكوين ايديولوجية فاست تحديات عدة ، استجاب لها فاست النوع البسيط من الاستجابة : الخضوع للتحديات وتحويل هذه المعطيات الحياتية ـ الايديولوجية الى محرمات (تابوهات) . والاستجابة للتابو بسيطة ميكانيكية . فما هو محرم ، نمتنع عنه ميكانيكيا .

مثل هذه المعطيات المتحجرة ، لا تستطيع الاستجابة للشكل الجمالي . لأن لحظة الابداع تستلزم حرية داخلية تتجاوز جميع المحرمات . ولهذا لجأ فاست الى البراعة التكنيكية والى الفكرة المقحمة على النص .

ان شخصية الفلسطيني قد اتصلت بجميع المعطيات المتحجرة في ايديولوجية فاست : الفهم الغيبي لمسألة العرقية ، اليهودي ، الموقف الشيوعي من الصهيونية ، التهديد بحرمانه من جميع الامتيازات المادية التي حصل عليها .

اننا نشهد هنا عملية غسيل مخ تمت دون اللجوء المباشر (التكنيكي) الى اساليب هذه العملية .

ولنقارن هذا بموقف دستويفسكي ، فهو قد سيق الى ساحة الاعدام بسبب انضمامه او تعاطفه مع الثوريين في روسيا ، وعندما خرج من السجن استجاب دستويفسكي نوعين من الاستجابات :

- الاستجابة المعلنة والتي تخلى فيها عن كل آرائه الثورية .
- الاستجابة العميقة حيث طرح في فنه الانهيار العميق والحتمي للقيصرية .

اما بالنسبة لماري مكارثي فلقد اوضحنا ان روايتها سقطت حين استجابت للعناصر المتحجرة في ايديولوجيتها ، فعجزت عن بعث الحياة في الفلسطيني وزملائه الاوروبيين ، كما عجزت عن ان تضع هذه المجموعة في اطار جدلية الشكل الجمالي .

اما روبنسن فقد ابتلعت العناصر المتحجرة في ايديولوجيته البناء الروائي تماما . كما سبق ان ذكرنا .

بماذا نخرج من هذا ؟

ان العلاقة بين الايديولوجية والفن تتحدد ، - في احد جوانبها - بمرونة هذه الايديولوجية امام الشكل الجمالي ، حين تفتقد هذه المرونة فان الفن يفقد خاصيته ووظيفته الاساسيتين : الحرية الداخلية للفنان ، والحرية المماثلة التي يثيرها لدى المتلقي .

ان تحليل جميع ابعاد هذه المسألة يحتاج الى دراسة خاصة ، تعيد طرح كثير من القضايا الجمالية .

من التراث والمعاصرة الى الطبيعة والمعاصرة

قراءة في نحت ميشال بصبوص

سمير الصايغ

مقدمة :

لا تخسر الحركة الفنية في لبنان والعالم العربي ، بموت ميشال بصبوص نحاتا مجددا طرح اكثر من سؤال فني واثار اكثر من جدل ، بل تخسر انسانا كان نموذجا للفنان بامتياز . كان ، الى كونه نحاتا وحالما ورائدا ومجددا وثوريا في رؤاه النحتية ، صديقا للجميع : رسامين وشعراء ومسرحيين وموسيقيين . وكان ايضا ، صديقا للطبيعة صخورا وأشجارا وجبالاوبساتين. وكان ، كذلك ، صديقا حميما لأخويه النحاتين الفريد ويوسف ولزوجته الشاعرة تيريز عواد .

مات ميشال بصبوص في زمن الموت الوافر ، وفي زمن توالد الحدود الفاصلة بين البيت والبيت ، الأخ والأخ ، الصديق والصديق ، القلب والقلب . إلا ان الفن استطاع ان يغلب الحدود ، ففتحت راشانا ، القرية التي حولها ميشال بصبوص الى متحف فني ، ذراعيها للجميع ، فاجتاز مثقفو لبنان وفنانوه الحدود الفاصلة في الخامس والعشرين من تشرين الأول ليلتقوا في راشانا ـ الرمز . رمز الفن ، ورمز الصداقة .

مات ميشال بصبوص لكنه غلب بموته الموت القريب والزمن الرديء . فستبقى منحوتاته تشهد على ان الفن اكبر من الحدود الفاصلة ، وان الصداقة اهم من النبوة كما قال لنا قديما ، محي الدين ابن عربي .

١ ـ مسار قراءة

لنبدأ من الموت ، ومن السؤال ،

فثمة ظن يوحي : ان ميشال بصبوص مات قبل ان يجيب على الكثير من الأسئلة التي صاغتها آثاره الفنية ، وقبل ان يجيب ، كذلك ، على الأسئلة التي طرحها كفنان يسعى ان يتميز باسلوب فني ، وبحضور ابداعي .

مات قبل ان يصل الى المراتب والمقامات الفنية ، التي كانت تجتهد اعماله النحتية للوصول اليها ، وقبل ان تنغلق وتكتمل القناعات والأساليب ، لتؤكد ـ رغم تعددها ـ ان ثمة رؤيا جامعة موحدة .

الظن يوحي ايضا : انه مات فيما بقيت كلمات مثل البحث ، التجريب ، الاختبار . اسئلة ، كان ميشال بصبوص يتهيأ للاجابة عليها جميعا .

فهل مات في اللحظات التي كان فيها اللسان يستعد للبوح والاعتراف ؟

نبدأ من الموت ومن السؤال في قراءتنا لميشال بصبوص الفنان والنحات ، ليس كعنوانين ، او كحدين ، بل كعتبتين ، ربما اذا اجتزناهما الى الداخل ، تغيرت الأسماء فأصبح الموت حياة ، والسؤال جوابا ، بحسب ما تجيزه لنا لغة الفن بابدال معاني الكلمات .

فالخبر العاطفي الذي شاع مؤخرا عن سبب وفاته : بان غبار الحجر الناعم ، قد تراكم اخيرا في مسام رئتيه وسد منافذها ، فحاصرت القلب وخنقته . خبر ، لا يقف عند حدود العواطف التبريرية ، ذات النفحة الاسطورية المأساوية فحسب ، بل هو خبر ، يمكن الوقوف عنده كمدخل ـ رمز ، والعودة عبره الى المسار الفني لميشال بصبوص ، مع تأمل يعتمد على النتيجة كخلاصة للكل ، ويأخذ النهاية مفتاحا لمعرفة الطريق منذ بداياتها مرورا بمنعطفاتها وتعرجاتها واستقامتها .

فمن المستحيل فصل العلاقة الصراعية بين بصبوص والحجر ، وان كانت هذه العلاقة تتعدد في تجليات معانيها ومظاهرها ، فتنتقل مرة من التحدي ، والسيطرة ، والتمايز حتى العداء ، الى الاحترام ، والاصغاء ، والحوار حتى المحبة . وتظهر مرة ثانية شكلا للبحث والتجريب ، اللذين ، يبدوان مرارا كثيرة ، ليس كاسلوبين بل كمبدأين فنيين .

والاصغاء العميق لهذه العلاقة ، في تعدد معانيها ومظاهرها ، يقود المتأمل ، ويسمح له في الوقت نفسه ، بالابتعاد في ترجمة هذه العلاقة الى لغة فنية ، والى تصورات تقع في المدار الثقافي الجمالي والابداعي العام .

الحجر قتل بصبوص . او الحجر انسل الى المسام الخفية للقلب . ربما يكون هو الجواب الاصح عن سؤال : كيف مات ، في الوقت الذي كان فيه ممتلئا نشاطا بارزا ، وحيوية مدهشة ، وآمالا واسعة ، وتطلعات كثيرة .

واذا قبلنا بهذا الجواب . فلا بد من ان نقبل ، نتيجة لذلك ، بان بصبوص سبق وان قتل الحجر . فهو الذي انسل الى مسامه ايضا ، وكشف عن الممرات الخفية والدقيقة لقلب الحجر ، فدخل الهواء والنور ، فاختنق ذلك القلب .

لنقبل اذن ، بالنتيجة الواحدة ، وهي ان القلب المختبىء اختنق مرة من شدة الانغلاق ،

واختنق مرة اخرى من شدة الانفتاح . اي علينا ان نقبل ، ان الواحد نفسه هو الذي أحيا ، وهو الذي أمات . ولأمر ليس في الولادة او الموت ، بل في هذا الواحد الذي ينشطر الى اثنين متناقضين ، متساويين ، متماثلين ، معا .

٢ ـ البحث عن خصوصية

قبل ميشال بصبوص ، في لبنان ، وفي العالم العربي ، لم يكن السؤال حادا بالنسبة للاساليب النحتية ، مثل الحدة التي طرح فيها بصبوص سؤاله . الأساليب الفنية ، بمعنى الموقف الجمالي العام من النحت كتجل فني قائم بذاته ، ومتماثل مع التجليات الفنية الاخرى : كتابة ، عزفا ، رقصا ، وما الى ذلك .

يوسف الحويك [١] . رغم اطلاعه عن قرب على التحولات الفنية الحديثة اثناء دراسته في العواصم الغربية ، لم يقف طويلا عند اسئلة تبحث عن اساليب جديدة ، و يبدو ، انه شك مرة ، ان اساليب النحت المتوارثة من الجمالية اليونانية ، ومن جمالية عصر النهضة الأوروبي ، ليست الأساليب الاكمل وشبه المطلقة .

محمود مختار [٢] ، الذي لمع اسمه كنحات مجدد في مصر ، وبدا لوقت ، كيقظة نحتية تعيد لأهل مصر كتاب النحت القديم ، ظل بعيدا عن خطوات ميشال بصبوص المغامرة ، والأشد جراة .

وبالرغم من شطحات جواد سليم [٣] في العراق ، وصرخاته المتفجرة ، الداعية الى تجديد جذري ، يبقى بالنسبة الى ميشال بصبوص ، اكثر تنظيرا وأقل ممارسة . فالذي دعا اليه جواد سليم ، او ما حلم به كان يتحقق عند بصبوص ، في اكثر من تجربة ، وفي اكثر من اسلوب . ومن يقرأ البيانات الفنية ، التي اصدرها الفنانون في العراق ، والتي شارك فيها جواد سليم كرائد ، يستطيع ان يلمسها بوضوح ، وحتى انه يستطيع ان يبدأ الجدل والحوار معها ، في اعمال بصبوص النحتية نفسها .

ليس القصد هنا ، رفع نشيد مديح لبصبوص ، بل القصد ، هو ، الاقتراب منه كفنان ، ونحات ، وقراءة نتاجه الفني قراءة جامعة ، توحد بين الموقف الفني ، وبين التجلي الفني . بين الرؤيا المجردة ، وبين الرمز الجمالي المجسد . للوصول ، في النهاية ، الى ادراك هذا الواحد القاتل مرة ، والمحيي مرة ثانية .

ليس ابتعاد اعمال بصبوص عن نظامية النحت القديمة ، وكسره قوانين الصنعة النحتية التي سادت ، وهيمنت طويلا على تاريخ الفن ، وتجاوزها . بدعة ، او خصوصية ، او تفردا . بل ان هذا الابتعاد ، ويبدو بوضوح ، ومنذ البداية ، انه انتماء للبدعة الكبرى ، وللخصوصية ، وللتفرد ، التي تميز بها النحت الحديث ، منذ بداية هذا القرن . اي ان ابتعاد بصبوص ، هو انتماء الى ثورة الفن الحديث .

من هذه الزاوية ، يبدو بصبوص واحدا من المئات ، وربما اكثر ، من الذين ابتعدوا عن اصولية النحت المتوارثة ، وجعلوا من مطلقية هذه الاصولية مطلقية نسبية ، لم يعد من الاخلاص والصدق ، الفنيين ، الركون اليها ركونا مطمئنا (يكفي هنا ، تذكر بعض الأسماء ، وبعض الاعمال العالمية الكبرى : برانكوزي ، جاكوميتي ، مور ، كالدر ..) .

خصوصية بصبوص هنا ، وخصوصيته في هذا الابتعاد ، وبخاصة في لبنان ، وفي العالم العربي ، هي ، ان ابتعاده لم يكن تقليدا من جهة . ولم يقف عند حدود الانتماء الظاهرية والسطحية ، من جهة ثانية . فلقد تجاوز بصبوص حدود الانتماء ليدخل في حدود الايمان . ووحد بين الاسلوب والمبدأ . بين الرؤيا المجردة والرمز المجسد . لقد آمن بهذا التطور الفني . آمن بالثورة الفنية الحديثة كتحول انساني شامل . ولم يعتبرها شأنا من شؤون النحت الصرفة او الخاصة ، بل اعتبرها شأنا انسانيا حضاريا عاما ، يطول الفنون جميعها ، ثم يطول الابداعي في الانسان كفرد ، والابداعي في الانسان كجماعة .

الخصوصية تبدأ من هنا . وسوف نرى الى تجلياتها على اكثر من صعيد . سنرى الى هذا الايمان ، انه دفع المؤمن الى الهوس ، فصار الايمان هاجسا . وسنرى الى التوحيد بين الاسلوب والمبدأ ، انه سيدفع الموحد الى الاستقلال فالانفصال .

٣ ـ الهاجس

كثيرا ما تبدو تجريبية ميشال بصبوص في النحت ، وبخاصة تلك الاعمال التجريدية الصارخة ، لكثرة تعددها ، وتراكمها ، وتنوعها ، هوسا ، يكاد يظنه المرء مجانيا . لكن سرعان ما يظهر ان وراء هذا الهوس هاجسا عميقا وغامضا . وسرعان ما يتضح ، ان هذا الهاجس الغامض ، عصبي ، متململ ، مليء بالحركة ، مكهرب ، متوتر ، محاصر ، ويسعى ، في الوقت نفسه ، الى الانفجار والانفلات .

فلم تكن تجريبية ميشال بصبوص تهدف اقامة نظام نحتي جديد ، او تحقيق صنعة جديدة . بل كانت تسعى ، بكل وعي ، الى الغاء كل نظامية ، واغفال كل خبرة . فهي تجريبية تحاول ان تؤكد ، ان الممكن بلا حدود . وان الصنعة إلهام عفوي ، وموهبة ، نصل في محاولتنا لتمديدها ، الى كلام يشبه الكلام عن الوحي .

وربما نستطيع بعد جهد ، ان نقرأ في مجموع هذه الاعمال ، منذ الاعمال الاولى ، التي راحت تهمل النسب الذهبية لشكل الجسد البشري ، لتقيم نسبا جديدة ، حرة ومبتدعة لهذا الجسد ، الى الاعمال التجريدية الصرفة ، التي التغى فيها كل ايحاء بأي شكل لكائن حي ، الى تلك الاعمال التي كانت تبني نظامية شكلية تجريدية خاصة . ربما نستطيع ان نلمس خطا يربط بينها جميعا ، يتصاعد ، ويتحول ، وينمو ، حسب منطق حتمي ، هو نتيجة تراكم التجربة الملموسة ، لكننا لن نصل مع هذه القراءة الى ابعد مما وصل اليه النحت الحديث مع اسماء

فنانيه الكبار . فستقودنا مثل هذه القراءة الى استقلالية الشكل ، او استقلالية الحجم عن وظيفته كوسيلة ، وكلغة جمالية قائمة بذاتها ، تأخذ هي وسائل ووسائط جديدة لتعبر عن نفسها بوساطتها ، كعلاقة الفراغ بالامتلاء ، وتناسق الفوضى ، والنظامية الخفية لحرية تشكل الاشكال والاحجام ، وما الى ذلك ، من الصفات التي ، وصلت اليها الشكلية الحديثة ازاء الشكلية الماضية ، كما عرفتها الفنون السابقة لثورة هذا العصر الفنية . والتي يمكن لنا ان نختصرها ، هنا ، بعبارة : الشكل هو المضمون .

ان ذلك ممكن ، وجائز ، وربما ضروري أيضا . لكننا نظلم ميشال بصبوص اذا حصرناه هنا ، بالرغم من جدية ، وعمق ، هذا الحصار . ذلك ان تجريبيته تحولت الى مبدأ عام ، والى موقف فني . ولأن هذا المبدأ ، وهذا الموقف ، هو مبدأ وموقف صدامي ، بالنسبة للقيم الفنية التي كانت سائدة هنا في لبنان وفي العالم العربي ، والتي كان يؤكدها اساتذة بصبوص واصدقاؤه انفسهم ، اخذت تجريبيته نكهة خاصة ، ولهجة مميزة . فلقد استمد التجريب صفات جديدة ، حين نشأت العلاقة بين الفنان والعمل الفني ، وحين استقرت العلاقة بين العمل الفني وبين المشاهد . اي اتخذت التجريبية صفاتها المميزة ، حين سعى ميشال بصبوص ان يترجم المبدأ والموقف الى عمل فني ملموس ، والى حقيقة جمالية مجسدة .

انطلاقا من هنا ، نفهم معنى هذا الهوس ، او هذا الهاجس . ومن هنا نفهم ايضا معنى العلاقة الصراعية التي كانت قائمة بين بصبوص والحجر ، فلقد كان لا بد ، ان يستجيب الحجر لمبدأ الفرار من كل نظام ، ومن كل شكل ، هو ، مطية او وسيلة ، كان على الحجر ان يستيقظ ويحيا ككائن حي . وكان ، في الوقت نفسه ، على هذا المبدأ ان يعم ، ويهيمن ، ويأخذ به المشاهد والمتأمل ، ليتصف بالشرعية ، والجدية ، والعمق ، فيحيا ويحيي .

لا بد لنا في لحاقنا للمعنى الفني الذي تركه وراءه ميشال بصبوص النحات . ان نفصل ، ولو لفترة ، بين علاقته بالنحت كعمل فني ، وبين القناعات والتطلعات الفنية العامة او الشاملة . لنصغي الى الاسئلة التي كان يطرحها على نفسه ، والى التجارب والممارسات التي كان يحققها بعيدا عن النحت ، بدافع البحث عن قناعة اعمق ، وابداع مؤثر .

يقول في اواخر الستينات .

« اظن اني الشخص الوحيد الذي حاولت منذ ثماني سنوات تقريبا عدة محاولات خارجة عن نطاق عملي كفنان . جربت ان أساعد المسرح ، والموسيقى ، وان ارتب لقاءات مع الادباء والشعراء ، كي نتفاهم . كانت غايتي ان احتال على وضعنا الذي يعيش فيه كل واحد لوحده . انشأت راشانا . هربت من مناخ بيروت التجاري المادي المفطس . كانت تجربة حلوة جدا ، وكانت لها اصداء عديدة . لا سيما في حال المسرح . المسرح الذي له تاثير جماعي اكثر مما للفن التشكيلي ، والذي هو اكثر اللغات مباشرة وتجاوبا مع الجمهور . لكن هذا كله كان على حساب

اعمالي الفنية الخاصة وطموحي الخاص ؟ أضعت فيه فترة طويلة من الزمن ، وضحيت بكثير من حبي واخلاصي ومالي ، وهي من صلب حاجتي في الاساس . ركضت كثيرا في سبيل ذلك كله ، مما اضطرني الى الابتعاد عن مشكلتي الاولى : مشكلتي مع اللون ومع الصخر » .

المفاتيح التي يقدمها لنا بصبوص في هذه الكلمات ، لنقل ، النداءات ، متعددة ومتنوعة : « اني الشخص الوحيد » . « كانت غايتي ان احتال على وضعنا الذي يعيش فيه كل واحد لوحده » . « انشأت راشانا » « هربت من مناخ بيروت التجاري المادي » . « كانت تجربة حلوة جدا » « اضعت فترة طويلة من الزمن » « ضحيت بكثير من حبي واخلاصي ومالي » . « ركضت كثيرا مما اضطرني الى الابتعاد عن مشكلتي الاولى : مشكلتي مع اللون ومع الصخر » .

وبقدر ما يغري الوقوف طويلا عندما « هربت من بيروت » ، و« أنشأت راشانا » ، يبدو الوقوف صعبا امام العبارات المعاكسة : « اني الشخص الوحيد » ، « اضعت الزمـن » ، « ضحيت بكثير من حبي » ، « ركضت كثيرا » ، وسوف ينغلق الفهم ، او ينكشف انكشافه الباهر ، عندما نقف طويلا عند عبارة : « ابتعدت عن مشكلتي الاولى : مشكلتي مع اللون والصخر » .

« راشانا » [٤]، الان اسم جديد ، واسم لمعنى جديد . « راشانا » هي الصخر الوحيد الذي نحته ميشال بصبوص ، أي هي العمل الفني الاكمل والاغنى والأهم . وهي بالتالي الخصوصية الكبرى التي ستبقي اسم ميشال بصبوص اسما جديدا شبيها باسم راشانا ــ القرية التي غيرت ، لأول مرة معنى اسمها القديم . راشانا باللغة الآرامية تعني « انا الرأس » . وراشانا قبل ميشال بصبوص اسم لقرية صغيرة لا تذكرها الخرائط . لكن راشانا الان تعني : « انا ميشال بصبوص » تعني « انا النحت » « انا الفن » .

باختصار شديد ، الجواب الذي كنا نظن ، ان بصبوص لم يتوصل اليه ، كما باح هو باستمرار ، وكما كان يجب ان تبوح به اعماله . كان « راشانا » الاسم الجديد .

فالهرب من بيروت ، وجمع المسرح الى الموسيقى الى الشعر الى الكتابة ، واختراع راشانا ، جزء لا يتجزأ من ميشال بصبوص ، اي لا يتجزأ من منحوتاته ، اي لا يتجزأ من موقفه الفني .

اذن لا بد ان يكون وراء هذه العناصر دافع سيساعدنا على الجمع ، وعلى السعي لاكمال خط الدائرة نحو الانغلاق فالاكتمال .

ما هو هذا الدافع اذن ؟

يقول :

« انا أمر الآن في فترة استفهام كبيرة طويلة . امر ما بين الشك والدراسة . احاول ان اصل الى اعماقي . التكنيك لم يعد يكفي . مشكلتي مشكلة انسانية في اعماقي ــ وليست مشكلة

استاطيقية بحتة . من اجل هذا توقفت عن العرض في الوقت الحالي . انا لا اعرف من أين ابتدىء والى اين اذهب . هذه تجربة قد تستغرق وقتا طويلا حتى أتوصل الى حلها ونهايتها .

المرحلة الاخيرة التي توصلت اليها تجعل طموحي ان اعرف ذاتي . من انا ؟ لماذا انا ؟ لاي شيء انا ؟ ثم ان معرفة ذاتي ، بيني وبين نفسي ، غير كافية : يجب ان اعرف الجماعات التي اعيش بينها ــ ماذا تريد ؟ ماذا تعمل ؟ الى ماذا تهدف ؟ يجب ان اكتشف الصراحة مع الآخرين كي اكتشف صراحة ذاتي . (اقصد بالآخرين الذين يهمني امرهم) . مشـاكل ، علامات استفهام كثيرة تثور في اعماقي باستمرار . لا أجد احدا يسألني : ما مشكلتك اليوم ؟ لماذا انت ضائع ؟ » .

لا ، ليس من المهم كثيرا ، ان نقف امام عبارة : « لماذا انت ضائع » فالامر ليس ضياعا بالمعنى السلبي ، بل الامر ، هو ، مزيد من الجوع لأجوبة ، لراحة ، لشهادة ، ولفرح عميق ، بل الامر ، هو ، مزيد من المعرفة .

كذلك ليس القصد هنا ، الوصول الى عناوين فلسفية ، فبكل سهولة نستطيع ان نبقى في دائرة الفن ولغته . فاذا اشار بصبوص الى انه لم يعد يكتفي بالتكنيك ، وان مشكلته انسانية وليست مشكلة فنية . يبقى ، وبدون قصد ، ضمن المشكلة التقنية نفسها . اي مشكلة الاسلوب فالذي يسعى اليه بصبوص عبر هذه الكلمات الذاتية هو الطريق ، التي تصل الى النحت او الطريق التي تصل الى الذات . انه اذن يطرح مشكلة الطريقة . والتي لا بد ان توحد بين النحت والذات بين الفنية والانسانية .

لقد سبق ان اشار بصبوص الى ان : « لا فن لبنان » و« الفن في لبنان لا يزال في طور بدائي جدا » و« لا فرق بين شرق وغرب » وأشار الى ان : « فناننا يهرب من واقعه وحقيقته ، يشتغل كما يشتغل الغربيون فيقع في تقصيرات الغرب (بوب ارت الخ ..) التي لا علاقة لنا بها . فينا شيء من السطحية الخاطئة . نتأثر بالغرب ونحن لا نعيش كالغرب » .

لا جديد في هذا الكلام ، فكثيرون هم الذين رددوه . انه الكلام المكرر منذ اكثر من قرن . وثمة صفحات كثيرة ستفتح امامنا ، اذا ذهبنا بعيدا في تأملنا للعلاقة الحديثة ، او العلاقة القديمة بين الشرق والغرب ، وبين تمايز الحضارات في فهمها للانسان والعالم ، وفي تجليات هذا الفهم . لكن كلام ميشال بصبوص غير الجديد هو شهادة كبرى على انتماء بصبوص نفسه لواقعه وعدم الهرب منه . ذلك ان موضوع العلاقة مع الغرب كان العنوان الاكبر لمشاغـل المجتمعات العربية في ذلك الوقت ، فلقد تبلورت ، في منتصف هذا القرن ، نداءات عصر النهضة العربية ، ولم يعد بين الغرب والشرق مسافة فاصلة واضحة الحدود والعلامات . فلقد تحولت الانظار الى النتائج الملموسة لهذه العلاقة التي تعدت بدورها في اطراف جمعت العداء والصداقة ، الكبرياء والقبول .

الا ان الجديد في كلام بصبوص هو قوله :

« مناخنا الحضاري مناخ بلبلة ... انا لا اعرف ما هي امتي ، ما هو تفكيرها ، ما هو اساسها ، (...) انا لبناني ولكني لا اعرف ما هو تاريخ لبنان ، اين لبنان ، من اين ، الى اين ، لا اعرف . ليس عندي تاريخ واضح . خليط الشعوب في لبنان ، ماذا يريد ، ما نقطة انطلاقه .. (...) لست ادري » .

ويتجلى هذا الجديد في كلام بصبوص ، حين نتأمل الطرف الثاني الذي وقف كجواب لعدم الركون الى الغرب الركون المطمئن . فلقد كان التوجه نحو تراث الماضي ، تراث آثار الفنون التي عرفتها حضارات هذا الشرق قبل الاديان الثلاثة وبعدها ، ردا على عدم الركون الى الغرب ، ودعوة الى فن يخفف من اضطراب العلاقة مع الغرب .

الغرب نفسه اشار الى هذه الفنون بالذات ، وفنانون من الغرب احاطوا هذه الاثار الفنية بالف سؤال ، والف اعجاب ، والف غموض . وفنانون كانوا اساتذة ، لا بد وان قابلهم بصبوص واصغى الى اعجابهم بتلك الآثار الفنية .

لكن بصبوص باح ، وبجرأة ، وبصوت عال ، وبعصبية ، انه لا يعرف الماضي ، في اللحظة نفسها ، التي ادرك فيها ، ان العلاقة مع الغرب علاقة مهتزة : « فينا شيء من السطحية . نتأثر بالغرب ونحن لا نعيش كالغرب » .

ستسقط اذن التوفيقية التي رفعت شعار « التراث والمعاصرة » ، منذ البداية ، ولن يتم هذا السقوط نتيجة موقف فكري فلسفي سياسي اجتماعي ، بل سيتم السقوط نتيجة العلاقة المباشرة مع العمل الفني نفسه ، ومع الممارسة الفنية ، وسيتم لدى المواجهة الخاصة والحميمة بين النحات والصخر ، بين النحات والفنان .

وحده البحث او التجريب هو الذي سيقف بديلا عن كل معادلة ساقطة . وسنفهم بالتالي كيف سيصبح هذا التجريب إلغاء لكل اسلوب فني سابق . فهو تجريب يعلن الحصار ، ويعلن في الوقت نفسه فرح الحرية .

سيبقى بصبوص قريبا الى الغرب ، لكنه سيأخذ وسائل الغرب ويستخدمها بشراهة ، اذا جاز التعبير ، سيترك الازميل والمطرقة ، تلك الوسائل التراثية الحميمة ، ليحمل مكانها آلات كهربائية سريعة الدوران ، سريعة الحفر ، سريعة التمزيق ، وسريعة في تغيير اشكال الصخور واسمائها .

الفراغ والامتلاء ، الناعم والخشن ، المخربش والناتيء ، المنحني والمائل ، شبه الدائري وشبه المستقيم ، التجريد والتلميح . كلها ستتم بلا قصد مسبق ، بلا تصور محدد ، بل ستتم عبر هذه العلاقة الصدامية العنيدة ، والتي تنتظر لحظة الاستقامة العفوية . لحظة التآلف بين

اليد والحجر . العين والقلب . اي انتظار الولادة ، بكل ما تعني الولادة . لذلك لم يتعامل بصبوص مع الصخر فحسب ، بل التفت الى الخشب ، والحديد ، والبرونز ، والاسمنت ، والى خليط معادن ومواد مختلفة ، كما انه راح يستخدم مجموعة متنوعة من الحرفيات والخبرات .

وقد نستطيع ان نرى الى هذا التجريب المتعدد ، المتنوع ، المتحمس ، لذة خاصة . وان نقول انه تجريب لاجل التجريب ، او البحث لأجل البحث ، ففي الدوران لذة وفي الانتظار لذة . لكننا حين ندرك ان وراء هذا التجريب ، لم يكن ثمة قصد ملح للوصول الى اكتشاف سر المادة وامكاناتها ، عندما تتحول من حجر الى خشب ، الى حديد ، الى قطع سيارات عتيقة ، الى حطام طائرات ، كمايقول لنا منطق التجريب كمنهج فني . سندرك ان الامر كان تكرارا لعملية ولادة . ولادة اي شيء . اي شكل . اي حجم . اي جسد . فلقد وضع بصبوص نفسه في مدار البداية . كان يسعى ان يبدأ باستمرار .

لم يقل ذلك فحسب ، بل فعله مرارا وكان يرغب ان يفعله غيره باستمرار ايضا ، ان يفعله الجميع ، لذلك دفع اخاه الفريد اولا ثم دفع أخاه الثاني يوسف الى النحت ، كما دفع زوجته تريز عواد الى مزيد من البحث والتجريب على صعيد الكتابة . دفع الكل ليبدأ كل واحد بعملية خلق ، خلق اي شيء جديد ، بالأحجار والأخشاب والبناء . بأي شيء . فاذا كانت الخطوات ، قد أضاعت الطريق الى البستان ، او اذا جاء الخبر بان البستان ليس هنا ، فلتتحول الطريق نفسها الى بستان ، وليبدأ فرح العرس الآن .

من هذه الزاوية ، يبدو بصبوص ، او راشانا، ظاهرة فريدة من نوعها ، فاذا ادركنا عميقا كم هي الصعوبات العملية بتجمع ثلاثة نحاتين في بيت واحد ، وفي محترف واحد ،وأمام صخر واحد ، ومع عمل متواصل لسنين عديدة . ثم ادركنا عميقا ، كم هي الصعوبات العملية بان يعيش نحات وشاعرة تحت سقف واحد . واذا لمسنا بوضوح غياب انانية الفنان وتميزه لذاته واسلوبه ورؤاه ، سندرك ان الامر ابعد من بحث عن اسلوب فني ، او رؤيا فنية ، او جمالية خاصة . بل ان الامر ، هو ، موقف حياة . توحد بين الخاص والعام ، وتوحد بين النحات والفنان . وبين الفن والحياة .

٣ ـ الطبيعة والمعاصرة

هكذا يتضح لنا الآن ، كيف تجلت الخصوصية في جانبها الاول ، اي ، في الانتماء الذي صار ايمانا ، والايمان الذي صار هوسا ، والهوس الذي صار هاجسا . لكن ليتضح لنا من الجانب الثاني من الخصوصية ، فنلمس كيف دفع التوحيد بين الاسلوب والمبدأ الموحد الى الاستقلال فالانفصال ، فلا بد لنا ان نتوقف مليا امام الهجرة التي قام بها بصبوص من بيروت المدينة ، الى راشانا القرية . أي لا بد لنا ان نتوقف مليا امام سر آخر من الاسرار الكبرى ، وهو هجرة بصبوص الى الطبيعة .

فاذا صدقنا عبارات بصبوص بحرفيتها ، وبخاصة تلك الكلمات التي اعلن فيها عدم معرفته ، والتي تساءل فيها عن نفسه ، وعن أناه . او اذا صدقنا قلقه من الغرب ، وجهله التام بماضيه ، وتوقفنا عند المعاني الظاهرية لهذه العبارات ، سيصل بنا المنطق الى اعتبار بصبوص ضائعا بالفعل . لكننا نلمس ، حين نتأمل اعماله بامعان ، بانه لم يكن ضائعا ، بل كان اشد وعيا وادراكا وتصميما وعزما ، وحتى معرفة ، مما كان يدعي ، او يوحي بذلك .

صحيح جدا ، ان معادلة المعاصرة والتراث كانت معادلة قليلة الاغراء بالنسبة لبصبوص ، وان قلنا عنها انها سقطت منذ البداية ، فان هجرة بصبوص الى راشانا ، اي الى الطبيعة ، سترسم لنا معادلة جديدة ، وان كانت معادلة خفية وصعبة . لقد كانت علاقة بصبوص بالغرب ، على حد قوله ، علاقة قلقة ، لكنه لم يغمض عينيه على تجارب الغرب الفنية ، في شتى التجليات . غير انه سوف يستبدل الطبيعة مكان التراث الفني الماضي ، الذي دعا اليه الفنانون العرب المعاصرون ، والذي اعلن بصبوص انه لا يعرفه وبذلك سوف يصيغ معادلة جديدة . هي معادلة : الطبيعة والمعاصرة ، بدل التراث والمعاصرة .

« راشانا » هي الطبيعة ــ التراث . هي الصخر والماء والهواء والتــراب والاشجــار والبساتين والمطر والبحر والشتاء والربيع . هي أيضا الزمان . هي الاصل ، وهي القبر . لكنها ، في الوقت نفسه ، هي الاسلوب الامثل ، والمنهج الامثل ، والموقف الفني الامثل ، وهي التقنية والمشكل والمضمون . الذي كان بصبوص يبحث عنها جميعا في مدارس الغرب ومقولاته وقيمه الفنية ، وفي محترفات بيروت ، وفي الحوارات الكثيرة التي كان يجريها بين الفنانــين الاصدقاء والغرباء .

لقد كانت خطواته الاولى في النحت ، تبتعد عن نظامية النحت كما سادت ، وتتقدم نحو حرية في الابتداع ، واذا اعتبرنا هذا الموقف موقفا ثقافيا ، جاء نتيجة الاطلاع والانتباه ، فان الطبيعة نفسها ستنفع بصبوص لمزيد من الابتعاد عن نظامية النحت القديمة ، وسوف تدفعه الى الحرية الاكبر . ستهمس له كل فصل ، وكل شهر ، وكل اسبوع ، وكل يوم ، وكل لحظة ، بهمس جديد ، في الوقت الذي ستبقى فيه ثابتة وواحدة ، ومنذ الازل .

لقد ألغيت ، بسرعة ، العلاقة بين بصبوص وبين المدينة ، لكن العلاقة بينه وبين الطبيعة سوف تظل تبدأ باستمرار كل سنة ، وكل لحظة . وستكون ، ايضا ، علاقة صدامية مزدوجة تجمع بين التحدي والاستسلام ، بين الانتصار والهزيمة معا . فاذا كان بصبوص قد خاف من ان يقع في تقليد النحت الحديث تقليدا تاما ، وجهل كيف يستوحي من التراث الماضي ، فانه لم يخف من ان يسعى بكل جهد ان يقلد الطبيعة ، وان يستلهمها ويستوحي منها . وحين جمع بين تقليد الطبيعة واستلهامها ، انغلقت العلاقة بينه وبينها على اسرار خفية ، ظهرت رموزا في منحوتاته وفي كيانه كأنسان اولا ، وظهرت معنى في حضوره كنحات وفنان ثانيا .

فلا يبدو انتصاب منحوتاته وتوزعها ، وسط راشانا ـ العتبات ، والطرقات ، والمنعطفات ، والبساتين ، والاشجار ، والصخور ، تحديا للطبيعة في نحتها هي للصخور والاشجار والازهار فحسب ، بل تبدو ايضا ، كرجاء ، وكدعاء للتماثل معها ، ليس في غاية الانتصار بل في غاية الرضى والاطمئنان الاكبر . فحين تتناسق منحوتة مع شجرة على ارض واحدة ، وضمن اطار واحد لا حد له من الاتساع . ويصبح الانتصار سخيفا ، وهزيلا ، امام الفرح الصاعد من هذا القبول بين ما نحته الفنان بواسطة الازميل او الآلات او المخيلة ، وبين ما نحتته الطبيعة نفسها بوساطة الهواء والماء والتراب والسنين .

كثيرا ما تشبهه اعماله ، في اشكالها وتفاصيل اشكالها ، وحتى في حضورها ككل ، أشكال ، وتفاصيل الاشكال ، التي ، تضمها الطبيعة في متحفها المفتوح ابدا . الشقوق ، والتعرجات ، والفجوات البارزة على جسد النحت ، تشبه شقوق الجبال ، وتعرجات السواقي ، وفجوات البساتين . الليونة والانتصاب والتناسق والحركة والصلابة ، التي ، تتشكل على وجه هذا النحت ، تشبه ، ايضا ، ليونة الاغصان ، وانتصاب العواطف ، وتناسق الثمار .

٥ ـ الانفصال

لن تسقط معادلة ، الطبيعة والمعاصرة ، الطبيعة والحداثة . لكنها ستصل بنا الى الموقف الحرج .

ذلك ان الطبيعة نفسها ، تخفي وراءها نظاما اشد هندسية ورياضية وصرامة وتماسكا وانغلاقا من أي نظام ساد وهيمن .

لقد ابتعد بصبوص عن نظامية واصولية النحت ، التي ، كانت سائدة لعصور طويلة ، ليقع في مواجهة نظامية خفية تلغي ، مسبقا ، اي صراع او مواجهة . فلقد سبق انتصارها مجيئها ، فهي النظام المطلق ، والشهادة المتكررة المتجددة في كل حين ، على النظام الخفي الذي يحكم العالم انسانا ونباتا وحيوانا وفضاء .

كان على بصبوص ، اذن ، ان يوحد ويتوحد معا .

لقد وحد وتوحد بالفعل ، فانفصل عن الحجر ليكون حجرا ، وعن النحت ليكون نحتا ، وعن الطبيعة ليكون طبيعة . فهي النحات الاكبر .

فمن قتل من ؟
الغبار المتصاعد من الحجر ؟ ام انسلال عين النحات الى اعماق قلب الصمت ؟
الاثنان معا ؟
لا ... انه الواحد الذي ينشطر الى اثنين متناقضين متماثلين . انه الواحد الذي يميت ويحيي معا .

إشارات

١ ــ يوسف الحويك ، نحات لبناني سافر الى ايطاليا في بداية هذا القرن . درس فن النحت في روما وباريس . وعاش في كلا العالمين اكثر من ثلاثين سنة . رافق جبران خليل جبران أثناء اقامتهما في باريس وعاد الى لبنان في منتصف العشرينات . يعتبر واحدا من رواد النحت . كان استاذا وصديقا لميشال بصبوص . لكنه ظل محافظا على أساليب النحت الكلاسيكية .

٢ ــ محمود مختار ، احد اكبر رواد النحت في مصر في النصف الاول من قرن العشرين . يعتبر الاب الحقيقي للفن المصري الحديث ، زاوج في اعماله النحتية ما بين معطيات تراثه المتمثل بفنون مصر القديمة ، وبين ما افاده مما حملته اليه معاصرته من تجارب فنية غربية تأملها في فرنسا . يقول : انني أومن ان اعظم شعبين في فن النحت هما مصر اولا وبعدها فرنسا ، لقد اوجد الاغريقيون نحتا فيه رشاقة عن النحت المصري ولكن لا أحس فيه صفاء نحت مصر القديمة وما يحمله من طاقات القوة والحياة .

٣ ــ جواد سليم من ابرز النحاتين والرسامين العراقيين . برز في الخمسينات كرائد حركة تجديدية في الرسم والنحت . اشترك مع « جماعة بغداد للفن الحديث » والتي نشطت بين ١٩٥١ ــ ١٩٥٨ في ايجاد اسلوب عراقي عربي للرسم والنحت معا . عرف بتجريبيته ، وحقق نصب الحرية الذي يعتبر اهم واكبر انجاز نحتي حديث .

٤ ــ « راشانا » قرية صغيرة في شمال لبنان ، وهي قرية مولد ميشال بصبوص نفسه . تحولت منذ ان اقام فيها مع اخويه الفريد ويوسف ، ومع زوجته تيريز عواد الى متحف . فلقد نصب اعماله النحتية . واعمال الفريد ويوسف في طرقاتها وبساتينها . وراشانا الى ذلك كانت محترفا لأكثر من فنان ، ومسرحا لأكثر من فرقة مسرحية . وهي الان على صغرها المتحف الوحيد في لبنان للنحت .

٥ ــ كلمات بصبوص الواردة في النص ، مأخوذة من اجوبته على مجموعة من الاسئلة ، كانت مجلة « حوار » ، في العدد ٢٧ ، عام ١٩٦٧ ، قد وجهتها الى عشرة فنانين لبنانيين ، حول الفن في لبنان ، وحول التجربة الفنية الشخصية .

تفـــاح المجانين

يحي يخلف

طريف

صار بدر العنكبوت يبحث عن سر القوة .

وكان يقول : اكره الضعف ولو اني ضعيف ، يجب ان نفكر كيف نصبح اقوياء . كيف يرفع بدر العنكبوت الاثقال ، ويمارس لعبة الملاكمة ، وكيف يقوى على قتل الشاويش حسن بصفعة واحدة .

وكان بدر العنكبوت يقول ايضا : متى تصبح لي قوة ثلاثة احصنة واربعة ثيران في وقت واحد ؟

وذات يوم دخل حارتنا (طريف)

دخل حارتنا مستجيرا ، جاء الى الحارة عبر حارة مجاورة ، دخل ضعيفا مستضعفا ، مطرودا ومطاردا ، يتجمد القذى حول عينيه ، ويمشي بصعوبة ، وتبرز عظام حوضه،ويضمر بطنه فكأنه لم يأكل طعاما منذ شهر .

كان جحشا ضالا ، ليس له صاحب ، ولذلك فقد قفز على اكتافه كل الاولاد الاشقياء في الحارات المجاورة ، واوسعوه ضربا وتعذيبا ، فاثار الدماء على رقبته ، وبطنه ، ولعله اعتاد على ذلك ، فها هو لا يقاوم ، يشم الارض العجفاء بحثا عن شيء يؤكل ، ويضربه الاولاد بالعصي فلا يرفسهم ، وكلما ضربه احدهم سرت فوق الجلد قشعريرة واعتكرت العينان البنيتان الواسعتان فكأنه يتألم على طريقته الخاصة .

كان جحشا رمادي اللون ، ما عاش طفولته ، ولا رضع من ثدي امه ، ولا ترعرع في البراري ولا قدم له احد وجبة من الحشائش الخضراء .

صاح بدر العنكبوت بالاولاد : فابتعدوا عنه .

اقترب ، وربت على القربة الناعمة ، وعند ذلك التمعت عينا الجحش ،وصارتا تشبهان عيني انسان ، وصار إنسانا عينه بلون البن .

قال بدر العنكبوت : انه جائع وموجوع .

بدر العنكبوت كان يكره الضعف بالرغم من انه ضعيف ، ثم فكر قليلا : وقال : منذ اليوم سيكون هذا الجحش صديقنا ... ونسميه طريف .

ووجد طريف الحماية اخيرا . وجد الملجأ والعناية ، صار ينام وراء النافذة ، وسرعان ما التأمت جروحه . ودبت فيه الحياة . اشتدت قوائمه ، وصار بوسعه ان يدق الارض بحوافره ويتحفز اذا ما مر بقربه كلب شرس او عجل منافس .

فقال بدر العنكبوت : هذا جيد ... اصبح طريف قويا يستطيع الدفاع عن نفسه . اما اولاد الحارة ، فلم يعد اي منهم يجرؤ على ضربه او التحرش به . فبدر العنكبوت رغم كل ما حدث ، ظل زعيم الحارة .

وكانت الحاجة ام امين صاحبة الدار تتذمر من وجود الجحش وراء النافذة ، لانه ينهق بصوت عال وقت القيلولة ، فيفسد عليها نومها ، كما ان العم تحصيل دار كان يتذمر لانه يضطر الى كنس روث البهيم ، وراء النافذة بعد ذهابنا الى المدرسة ، وفضلا عن ذلك ، فان المقارنة بين حصانه الذي ما زال يعيش في خياله ، وبين هذا الجحش الهزيل يجعله يؤكد ان لا جدوى .

كان يقول في السهرة ان الحمار خلق للاشغال الشاقة ، بينما الحصان خلق للعدو في البراري الخضراء .

وعند الظهيرة كنا نطعم طريف قبل ان نتناول غداءنا . فيقول العم تحصيل دار ، يا لهذا الجحش الذي لن يجد يوما سرجا يعلو ظهره الاحدب فيأكل ويشرب وينام بلا فائدة . والحقيقة ، انه لم يبق نائما او واقفا وراء النافذة الى ما لا نهاية . فقد اصطحبناه مرة الى مركز توزيع المؤن . وحملناه كيس الطحين الذي استلمناه

على بطاقة اعاشة العم تحصيل دار .

ولقد حمل كيس الطحين الصغير بجداره ، ومشى به كما لو انه حصان .

وعندما وصلنا ، كان الطحين الابيض قد غطى جلد ظهره ورقبته ، وبعد ان انزلنا عنه كيس الطحين ، القى بنفسه على التراب ، واخذ يتمرغ ، وما هي الا لحظات ، حتى عاد له لونه الرمادي فوقف وهو يخنفر ثم اطلق نهيقا قصيرا .

ولم يعد قابعا طوال النهار وراء النافذة ، كان يجوس الازقة باحثا عن رزقه ، وما اكثر قشور البطيخ وعروق الملوخية واوراق الخس الغليظة ، ولكنه كان يدور ويدور ثم يعود الى مكانه تحت النافذة .

ومع الايام ، اصبح طريف اليفا ومألوفا ، صار انيسا مثل الطيور والقطط .

وبدأ يكبر ... ويعلو ... ويصبح جلده داكنا ، صار ينهق بصوت عال .. وصار يتقن الرفس والعض والتكشير عن الاسنان .

وخلال ذلك طمع به الطامعون .

(المشط) بائع السمك حاول ان يتشاطر علينا ويستأجر الحمار بالمياومة . المشط بائع السمك ابن حرام . يبيع السمك المجلد . يضعه في الماء الى ان يذوب الثلج ، ثم يجمعه في السلة ويدور به على الحارات مناديا بصوت عال ، زاعما انه سمك طبراني ، ورغم ذلك ، فانه لا يخلو من الطيبة . وقال لنا ان الحمار يجب الا يبقى عاطلا عن العمل ، وزعم ان الحمار سيهجرنا ذات يوم اذا لم نكبح جماحه بالشغل الشاق ..

لكن بدر العنكبوت ابن حرام ايضا ، واذا كان المشط بذره ، فـان بدر العنكبوت سنبلة .

وقد قال بدر العنكبوت : اسمع يا مشط ، عندما زرعك ابليس كان بدر العنكبوت في الكيس . لا تستطيع ان تضحك علينا ، اذهب والا عفرت لك السمك في التراب .

وفيما بعد جاور حارتنا النور جاء في البداية نوري ونورية ... النوري يعزف على البزق والنورية ترقص ... وبعد انتهاء الرقصة تدور النورية حاملة الدف تجمع

به النقود التي يجود بها المتفرجون . ثم امتلأت الحارة بالنوريات اللواتي يحملن الاطفال خلف ظهورهن ، ويشحدن ، ويمارسن التبصير وفتح البخت وقراءة الطالع وتركيب الاسنان النحاسية .

وبعدها جاء دور الرجال ذوي الشوارب المعكوفة الكبيرة ، الذين يبيعون الغرابيل والربابات واسرجة الخيول .

ثم جاء الى حارتنا شمشون الجبار ... رجل طويل ، له عضلات مفتولة ، ويطلق لحيته الطويلة . لم يكن نوريا ولكنه جاء مع النَّور ...

وقف بالساحة وقام بالعاب خارقة . كسروا صخرة فوق بطنه ، ونام على سرير من المسامير ، وجذب بلحيته الحبل فشد السيارة الى الخلف ، ثم ابتلع ما لا حصر له من المسامير والشفرات .

كان رجلا خارقا ...

وظل بدر العنكبوت يحدق مذهولا .

الحقيقة ان دهشته طالت في ذلك اليوم ..

لعله كان يفكر بالعملقة ، لعله كان يفكر بفعل الخوارق .

الصيف

وكان صيفا جافا قاحلا ...

وكان صيفا شحيحا . قل فيه الماء ، وانتشر القمل ، وجفت البرك ، فاعت الافاعي ، ... الضفادع ... الجراد ... الديدان ... جاع الناس . نفقت الحيوانات ، عز القمح ، وصار طحين وكالة الاغاثة هو الغذاء الوحيد .

وهام بعض الناس في البراري ، واكلوا من ثمرة « تفاح المجانين » فاصابهم مس ، وقاموا بافعال جنونية ... دبت فيهم قوة مؤقتة ، فدحرجوا الصخور ، واقتلعوا الاشجار من جذورها ، واحدهم صارع ذئبا ولوى عنقه ... ومن ثم ازداد عدد المسوسين الذين اكلوا من التفاحة ... تلك التفاحة اللعينة التي كان اهلنا يحذروننا من الاقتراب منها .

كان اهلنا يحذروننا من الاقتراب من هذه الاشجار الشوكية الجافة التي كان مرآها يملأ النفس رعبا ،ويقولون بان من يأكلها يصيبه الجنون ولا يكون مسؤولا عن افعاله ، ويقولون ايضا بان من يأكلها يصبح له قوة الاسود . ودهاء الثعالب ، من يأكلها يصبح له زهو الطواويس ، وكبرياء النسور ، وقد يدفعه ذلك الى القيام باعمال جنونية . وعلاج الممسوس في المراحل الاولى يكون بفصد دمه . ويشطبون جلده بشفرة حادة . ويتركون دمه يسيل ، فتخور قواه وينام على جروحه .

كان بالفعل صيفا قاحلا ويابسا .

ولذلك ، فقد بدأ الوالد من جديد يكتب العرائض من اجل الحصول على بطاقة تموين . ولكنه ظل ينتظر ـ دو ن جدوى ـ وصول لجنة الاحصاء المكونة من المستر بول والست ماري والمترجم ابو فقوسة . اصبحنا نأكل الخبز اليابس ، ونشرب الشاي المحلى بالسكر الاحمر ذي الطعم الكريه ، ورغم ذلك ظل بدر العنكبوت يحتفظ بطريف ، ويجهد نفسه من اجل اطعامه .

ويا للعجب ... اصبح طريف يأكل كل شيء ... نفقت كل الحيوانات في الحارة وحتى الكلاب نفقت وظل طريف حيا ، دبت فيه غريزة حب البقاء ، فاصبح يأكل التراب والورق والشوك الجاف .

وكان بدر العنكبوت يخصه بوجبات ممتازة من اغصان الاشجار والتبن والكرسنة بين الحين والاخر ، الا انه بالرغم من ذلك ، صار بادي الهزال . صار بطيئا ، وانتابه نوع من البلادة ، ودب فيه الخمول ،

فقال لي بدر العنكبوت الذي يكره الضعف رغم انه ضعيف : يجب ان يستعيد هذا الحمار قوته ، اتدري كيف يصبح حمارا بقوة الف حصان .

سألته : كيف ؟

اجاب : نطعمه من شجرة تفاح المجانين .

واذا لاحظ دهشتي قال : وما الذي يدهشك ؟

قلت : لقد شاهدت في السابق رجالا اكلوا من تفاح المجانين ، لكنني لم ار حمارا فعل ذلك .

فأجاب : سوف ترى بعينيك كيف يصبح لهذا الحمار قوة الثيران ذات القرون الحادة .

المشط

ذلك المساء دخن العم تحصيل دار بشراهة ...

كان قد تلقى صرة من دخان (الهيشي) هدية من احد معارفه .

وكان والدي لا يدخن ، وإنما يتسلى بلف السجائر .

كانا يجلسان أمام دكان أبو عواد يتحدثان لحظة ، ويصمتان ساعة ، وكان البقال أبو عواد الذي يبيع قليلا ويكسب قليلا يغفو ويستيقظ دون ان يحسب للوقت حسابا .

ولقد مر على هذا المجلس (المشط) بائع السمك ، يحمل بكوعه سلته الكبيرة الفارغة ، وتفوح منه رائحة السمك بلا إنقطاع ، توقف المشط وطلب سيكارة هيشي ... فلف له الوالد واحدة ... أخذ المشط نفسا عميقـا ، وأخـذ يدعـي الغطرسة ...

ـ كيف شغلك يا مشط ...

سأله الوالد ، فأجاب مكابرا :

ـ آكل سمكا وأربح كثيرا من الدنانير .

وأثناء ذلك كان البقال أبو عواد قد إستيقظ بعد ان وصلته من البيت زوادة العشاء ... بيضة مسلوقة ورأس بصل ورغيف خبز .

قال أبو عواد : تفضلوا على الميسور .

فأجابه الوالد والعم تحصيل الدار في وقت واحد : سبقناك وتعشينا ...

وخيل الي أن المشط يشاور نفسه ، إلا انه قال بخيلاء : ـ من ينتظره عشاء كعشائي في البيت لا يأكل بيضة وبصلة .

فسأله الوالد ضاحكا : وماذا ينتظرك في البيت ؟

أجاب المشط : صحن من السمك المقلي ، وصينية سمك طاجن بالطحينة ، وصيادية سمك بالرز .

لعل العم تحصيل دار قد سال لعابه ، إذ أنه مسح فمه بطرف كمه ، وإذ ذاك نهرنا الوالد وأمرنا بالعودة الى البيت للنوم .

عند الفجر ، جاءت زوجة المشط صارخة مستغيثة . أفاق الوالد والعم تحصيل دار والأولاد والنساء والقطط .

قالت أن المشط قد أصيب بالتسمم ، فلبس والدي عباءته ... وهرع ليستدعي الدكتور باز ...

يا لهذا المشط الكاذب ... لم يجد ما يتعشى به تلك الليلة ، فبحث في أطراف البيت ولم يجد سوى علبة سردين فاسدة .

والحقيقة ان احداً لم يعد ويستأنف نومه ، فلقد وضح النهار ، وصار هناك مادة للحديث .

ولم نذهب في ذلك النهار الى المدرسة ، ولم يؤنبنا احد على عدم ذهابنا .

ووجد والدي فرصته في ذلك اليوم ، فأخذني عند الحلاق ، ثم مررنا عند (الكندرجي) لتصليح حذائي ، فركب له نصف نعل ، وخلع منه بعض المسامير التي كانت تضايقني ، وإشترى لي الوالد قطعة هريسة ، ووعدني إذا ما جاءت لجنة الاحصاء في المستقبل ، وأصبح لنا بطاقة تموين ، ان يصنع لي عصيدة .

وعندما عدنا في الظهيرة لم أجد بدر العنكبوت ولا حماره طريف ، فعرفت أنه ذهب إلى الوادي ... إلى حيث أشجار تفاح المجانين .

الحمار المجنون

جن الحمار في تلك الظهيرة ، اصبح ثورا هائجا ، انطلق عبر البراري رافعا ذيله مكشرا عن اسنانه ، غارزا حوافره في الارض . انطلق عاديا عدوانيا ، فداهم في البداية حقل البطيخ مدحرجا كـراتها ، شاجا رؤوسها ، مسيلا دمها الاحمر .

وبعد حقل البطيخ ، داهم بيوت النَّور ، رافسا من اقترب منه قاطعا حبال الخيم ، قالبا الجرار والغرابيل واقفاص الطيور .

دب الذعر ، فهرب الرجال ذوي الشوارب المعكوفة والنساء ذوات الاثواب المزركشة والاطفال العراة ... ووصلت أخباره حارتنا ، فاختفى المـارة ، واغلقت الدكاكين . كان في ذروة الهيجان . كان يطير ، كان يتحول الى سفود احمر .

ووصل محطة البنزين التي يملكها الارمني . قيل انه رفس السيارة الواقفة فكسر زجاجها ، قيل انه هجم على بوخوس اردكيان ، السمين الذي يضخ البنزين باليد ، فاوقعه ارضا ، قيل انه عضه ، قيل انه رفسه ، وداس في بطنه ، وكسر اسنانه .

وعندما وصل الى حارتنا في نهاية الامر كان مثل موجة عاتية بلغت ذروتها وانكسرت ، وبدأت تنحسر ، كان قد استنفذ قواه ، فخفت سرعته ، وازدادت صعوبة تنفسه .

وعندما توقف ، وراء النافذة ، عند الحائط ، خارت قواه ، ونام على الارض ، نام على ظهره بينما قوائمه مشهرة في الهواء . خنفر كما لو ان رأسه سينفجر . ضاقت حدقتاه ، اطل الناس برؤوسهم . خرج البقال واللحام والسمسار والمشط واسعد الدجال .

سحب احد النور سكينة وغرزها في رقبة طريف ، لم يقاوم كثيرا ، شخب الدم ، تحركت قوائمه قليلا في الهواء ، ثم همد .

■

عند العصر جاء بدر العنكبوت . دخل اطراف الحارة ولم يجرؤ على المجيء الى البيت.كان الذباب الازرق قد اخذ يتجمع على جثة طريف ... اخذ يعشعش في حدقتيه . وعند رقبته حيث الدم المتجمد ، رقبته التي تتمدد على الارض وتلتصق بالتراب .

عند العصر ، الصق بدر العنكبوت رأسه بالحائط ، واجهش بالبكاء . بكى وبكى وواصل البكاء ، ثم مشى ... ابتعد وهو ينشج ، ثم انه لم يعد الى البيت في تلك الليلة .

تلك الليلة

طرق الشرطي الباب ثم دخل .

دخل الشرطي نفسه .

ومرة اخرى لعبط الخوف فوق وجه الرجال كالسمكة ، الخوف ذو الزعانف والمخالب والحوافر .

وقال الشرطي دون ان يطرح السلام : يا تحصيل دار ... شاويش المخفر يطلبك .

ارتجف . انخلع قلبه . الا انه وقف . وكما فعل في المرة السابقة لبس معطفه القديم وانتعل حذاءه ومشى مع الشرطي .

ولم يجرؤ اي من الرجال ان يقول كلمة . وعندما خرج لم يزعم احد انه كان سيمشي معه . وحتى والدي دفن رأسه في كفيه وانكسر ، لعله انتحب ، الا انني لم اسمع صوت نحيبه .

ومرة اخرى اهين الرجال ، بعضهم امام بعض ، وكما حصل في الماضي اخذوا ينسحبون واحدا واحدا ... وبقي والدي يتكلم مع نفسه ، او يصمت ، او يفكر بالجرأة .

الست انجيل

جاء بدر العنكبوت الى المدرسة ، جاء مبكرا ، شاحب الوجه ، متسخ الثياب ، اين كان يختفي . ما أكل ؟ لا احد يعرف ، ولا حتى بدر العنكبوت يعرف . ها هو الحاضر الغائب ها هو الغائب يظل غائبا . ينظر الى الاشياء ببلاهة ، ولا يسأل ، يسند ظهره الى قماش الخيمة ولا ينطنط كالشياطين ، دخلت الست انجيل ... دخلت بيدها المسطرة ... تفتيش ... تفتيش ... تفتيش على المحارم ، تفتيش على الاظافر . تفتيش على شعر الرأس . تفتيش على الوظائف .

وكان بدر العنكبوت . بلا منديل ومتسخ الرأس والاظافر . ولم يكن يحمل حقيبة كتبه .

سحبته الست انجيل من اذنه ، وقالت له امام طلاب الصف : يا كسلان ، وجهك الى الحائط . لم يدر وجهه الى الحائط .

قالت الست انجيل : ارفع يديك الى اعلى .

لم يرفع يديه الى اعلى .

ارتجفت من الغضب ، وقالت بنزق :

- ارفع يديك والاكسرت هذه المسطرة على رأسك .

لم يرفع يديه ... لم يرفع ... وعند ذلك رفعت الست انجيل المسطرة عاليا ، فاحمر وجه بدر العنكبوت الشاحب ، من اين تدفق كل هذا الدم ؟

امسك يدها ، امسك بالمسطرة ، ثم سحب المسطرة من يدها وكسرها الى نصفين ، وتقدم خطوة من الست انجيل التي تراجعت ... وتراجعت ، وتحول احمرار وجهها الى شحوب . استدار بدر العنكبوت ، وخرج من باب الخيمة . خرج . مشى . وعند ذلك ادركتنا الدهشة .

البراري

لم يعد بدر العنكبوت في الظهيرة الى البيت كما لم يعد العم تحصيل دار .

ويقال بأن المشط بائع السمك ذهب الى المخفر ليسأل عنه ، فنالته لطمة على وجهه .

وحكيت لوالدي حكاية بدر العنكبوت مع الست انجيل ، فقال لي اذهب وابحث عنه ، واعده معك ... لا تعد الا وهو معك .

بحثت عنه في الشوارع والازقة والساحات فلم اجده . ولم يبق امامي سوى البراري ، تخيلته في البراري يأكل الفطر ، والبقول ، وسيقان المرار ، والنباتات الشوكية ، ويحلم بطيور الحجل .

وفي الحال ، اسرعت عدوا الى تلك البقاع ، وجدته جالسا على صخرة ، فنظر الي بسخط وريبة .

ـ هيا معي يا بدر العنكبوت .

كانت تطل من وجهه شجرة من قرون الفلفل الاحمر ... كانت بقع حمراء تملأ جلد وجهه ، فعرفت على الفور انه أكل شيئا من تفاح المجانين .

ـ لماذا فعلت ذلك ... لماذا ؟

لم اكن بحاجة لان اسمع اجابته ، اليس هو الذي يبحث عن سر القوة ؟ او ليس هو الذي يريد ان يصبح بقوة ثلاثة احصنة واربعة ثيران ؟

ـ هيا نعد الى البيت .

غير ان بدر العنكبوت اشاح بوجهه ، لعله كان يحدق باشجار تفاح المجانين الحمراء الوحشية .

ثم التفت الي وقال بصوت خشن :

- يجب ان نهاجم المخفر ونضرب الشاويش حسن ، يجب ان ندوس في بطنه ، ونلعن اجداد اجداده .

كيف يسري الغضب والوجع والقهر في العروق مع الدماء الساخنة ؟ كان يعني ذلك ، بالتأكيد كان يعني ذلك .

- هل تشترك معي في الهجوم ؟

سأل العنكبوت ، فلم اجاوبه .

- هل تخاف ؟

لم استطع ان اقول كلمة .

اشار الى اشجار تفاح المجانين ، وقال :

- تفاحة واحدة تجعل منك رجلا ، رجلا يعرف كيف يثأر لكبريائه وكرامته .

وغير بعيد كانت الاشجار الحمراء الوحشية تصهل وتزأر وتنفجر ثم تعيد تكوين نفسها . قفز من مكانه ، ودفعني نحوها ثم قطف واحدة وناولني اياها .

ارتجفت يدي . كأني احمل قنبلة .

صاح بدر العنكبوت :

- كلها والا لن تعود صديقي .

كانت تبدو شهية ، طافحة ، تقدم نفسها بشراهة ، فأكلتها . اكلتها دفعة واحدة . وفي الحال تحولت الى جمرة . ناولني ثانية ... وثالثة .. فصرت سفودا احمر يقترب من درجة الذوبان .

ثم احسست انني اتحول من ماء الى بخار ، ومن حولي كان البرقوق يتحول الى عيون ابقار ، وكان نبات عرف الديك الذي يتوج رأس تلك الطيور الصلفة ينبت على كتفي وعلى رؤوس اصابعي .

ـ ها قد اصبحت قويا ، قال بدر العنكبوت ، وبعدها . دحرجنـا بعض الحجارة الكبيرة من القمة الى سفح الوادي ، ثم تصارعنا ، فاوقعته ارضا ، وقررنا

الانتظار حتى المساء لنبدأ الهجوم على الشاويش حسن ، واكلنا المزيد من تفاح المجانين . وعند العصر كنت اتحول الى قطار بداخله طن من الفحم الحجري الذي يحترق ، فيسري عبر اوردتي وعروقي واوعيتي الدموية .

وكنت امشي حول اشجار التفاح ، ويمشي بدر العنكبوت ، ورائي . كنت اترنح احيانا ، اخرج عن القضبان ، وتحترق في داخلي الورود السوداء . وقبل الغروب جاء والدي ومعه بعض الرجال يبحثون عنا . لم نستطع الهرب . الحقيقة اننا حاولنا . الا ان قوانا كانت قد خارت تماما . امسك والدي بيدي ، وامسك آخرون ببدر العنكبوت . فمشينا مثل جذوع الاشجار التي تطفو . وفي حوش الدار سمعتهم يتحدثون وقال احدهم : يجب فصد الدم الفاسد من جسميهما قبل فوات الاوان .

فخلعوا عني ملابسي ، وجاء اثنان من الجيران وامسكا بيدي وقدمي .

واقتربت الحاجة ام امين وبيدها شفرة حادة . واخذت تشطب خدي الايمن .

الضربة الاولى غاصت في قلبي . شلعتني من الارض ، فنزل الدم الاحمر القاني . الضربة الثانية في الشفرة غاصت في تلافيق دماغي ، الضربة الثالثة جعلت الوجع يدوس باظلافه الكبيرة في بطني .

ثم تحول الشطب الى بطة رجلي . ويا للعجب كنت عاجزا عن الصراخ ، وفي الحال غفوت . وضعوا دثارا فوق جسدي . دثارا ثقيلا . واغمضت عيني على لون لا هو بالاسود ولا بالابيض ، ولا بالرمادي ، ربما كان بنفسجيا ، ليلكيا .

كنت ارى اللون وانا مغمض العينين . واذ ذاك كانت تهبط بقع شتى ذات اشكال تشبه المظلات ، او الدبابيس ، او نثار الزجاج .

وكان الفضاء البنفسجي يزداد انفراجا ، ويتسع ويتسع ويتحول الى دوائر تنداح وتنداح . وتتلاشى ، ثم في اخر الليل ، وكنت قد احترقت واحترقت ـ صرت خيطا من الدخان .

الحياة

توقفت الحياة ايضا اياما عديدة ، ثم عادت من جديد .

شفيت ، وشفي بدر العنكبوت ، وجاء الدكتور باز وتشاجر مع والدي بسبب المجزرة التي فعلوها بنا ، وعكف الدكتور باز يمسح جراحنا ، وتوسط لدى شاويش المخفر ، فاخرج العم تحصيل دار بالكفالة . وعندما عاد العم تحصيل دار ظل منكسرا لبضعة ايام ، الا انه كان يتحدى اليأس بالحياة . لم يؤنب ولده ، ولم يضربه بحزامه العريض ، ولم يعاقب احدا من رجال الحارة لانه لم يذهب معه الى المخفر .

وشيئا فشيئا عاد للشيخين جوهما الاليف . ظلا يحلمان بالفرس الشقراء والحصان الذي يطوي الارض طيا .

وظل الوالــد يتذكر سوء الحال ، ويلعن ديك الوكالة والمستر بول ، ولجنة الاحصاء .

ودخل حياة الشيخين صديق جديد هو المشط ، بائع السمك .

والحقيقة اننا احببناه ، واحببنا اكاذيبه ، وادعاءاته ، ومغامراته الخرافية .

طائــرالرعــب

محمدعزالدين التازي

« الغضب الساطع آت ،
من كل طريق آت . »
(مغنية بكماء)

هللويا للشمس والقمر والأشجار وآخر أيام الربيع .

هللويا للملك الأسود المظلَّلِ بالسحب السماوية .

هللويا لمنطقة الظل والأخبار والطُّرَفِ والضحكات القائمة على أعمدة القبور .

جاءنا الغيم من كل مكان . غيم ربيعي رائع ينشر الظل فوق الأشجار والرؤوس ذات القبعات والشعور الطويلة . تسلقت أعيننا الأشجار . بكت الصبايا ، ولم تبدأ الطقوس بعد . بدأ ظهور الصبايا والعجائز والرجال الشقر والرجال السمر ، وكان السواد لباسا والقبعات على الرؤوس . بعد حين سوف يأتينا الملك المتوج بالسواد الأزلي ، ليفتح لنا ذراعيه ويحتوينابالفرح والبكاء والكلمات الذهبية . ماذا نقول له ؟ يا أبانا انا اختلطنا بكل أنسال البشر ، وتاجرنا بالسماء، ولكننا لم ننس نصيحة داود عليهالسلام . أبكانا الشوق وغيرت بشرتنا أرض المنافي . نسلنا أعراقٌ من نطف موزعة بين الشرق والغرب . هنا يا أبانا ضاجعنا أبواب التاريخ القديمة قبل ان نهاجر هذه الأرض . ها هي العودة اليها واليك ، تبدو حلما أزرق ظل يراود أيامنا الماضية . أرض

ميعادك هذه ، لا تخلو من ذكريات ومتع حقيقية . كانت لنا أيام . ميعادك يأتي في العام مرة ، وشوقنا الى أرض ميعادك أيها الرب لا ينتهي . هل تقبلنا لنعود الى الحياة هنا في أرضك ، بجوارك ؟ ستكون هجرتنا مضادك اليك . خدعونا بالأضاليل وأنت تحب الحق . ها نحن هنالك نقضي نهارنا نهش على الذباب ونحلم أحلام الرعب . أحلامنا تمتد الى هذه الأرض التي لم ننسها ، نضاجع الأوانس الفاسيات ونهيء نساءنا لذوي الطرابيش الحمراء الزاهية . ماذا تريد أيها الرب غير الحق ؟ هنا طرزنا ثياب الملوك بخيوط الذهب ، نظمنا تجارتهم في مختلف الأحقاب بتدبير حكيم ، حميناهم بالسحر والتعاويذ من فتن الشعب وقلاقل الأيام . رصعنا تيجان العرائس ، من بنات الأعيان . صنعنا المحاريث للفلاحين الطيبين . تاجرنا بالسمن والزيت في القرى الأطلسية وعلى مشارف الصحراء ، وبالخمور في المدن . كانت لنا تجارة الذهب حتى نافسنا أهل فاس وأهل الصويرة . رابينا بأموالنا وتساكنا في الدروب والأحياء الشعبية . تعلمنا الصبر ومجاراة الأمور كي تزهو لنا وجوه حكام الوقت . أحيينا ليالينا البيضاء وشربنا أنخاب الجنرالات الفرنسيين . انكمشنا في أيام « السيبة » . صبرنا على الذل والحقارة ورمي الأطفال بالحجارة ، وجاءت ايام « الجيتو » ، ملاحنا ، وأنت تعرف البقية يا أبانا ، داود يحبك ، يبارك مثواك ، وها نحن نأتيك بالأقمار والشموع والليالي البيضاء ، نأتيك بالفرح والجواهر ودموع الآثمين ، نتوسد أحجارك السوداء ، ونحلم بالرصاص والنابالم ، وإنهيار البنايات فوق الرؤوس ، نرفض ذعرنا ونحلم بالعودة الى أرضنا ، أرض ميعادك هذه ، وستأذن لنا بأن نراك .

يُرون قدام الله في جبل صهيون .

يُرون قدام أرضك الفسيحة هذه التي توجتها بمثواك .

يُرون هنا لكي لا يكونوا شعبا مجتثا بلا ذكريات . أنت جزء من ذكرانا أيها الرب . أتعلم ، وانت هنا أيها الرب ، أنهم حرموا علينا الزواج من بنات ديننا ، من الأوروبيات والأميركيات ؟ همج نحن كما يقولون عنا ، وحوش آدمية ، زعانف ، لأننا جئنا من بلاد العرب ، ولم نحمل معنا سوى الذكريات . ودع من تشاء وأدع لقربك من تشاء . ناولهم

يمينك كي يستعينوا بها على إرتقاء مدارجك النورانية . أعطنا قربك أيها الرب . غفرت آثام شعبك أم أنك ما زلت تنتظر تحت حجارتك الصماء المثقلة بالسواد ؟ سترانا . اما نحن فها هي أرض ميعادك نأتي اليها من كل الجهات . في حقائبنا جوازات متعددة الجنسية . في شرايينا تتلاقح الدماء . في ذاكراتنا يتساقط غيثك الرباني . في قلوبنا الحقد والآثام . غفرت آثام شعبك أم ما زالت ؟ وادي الدماء يصيرونه ينبوعا . يفجرون بحرا من الدماء ، أذهلنا ، ولم نكتشف ذلك الينبوع الأزلي . ضاعت حكمة داود يا أبانا ، هم أضاعوها بدسائس ومؤامرات السياسة . جئناك متظلمين من خطايانا . وحيدا كنت تنفض الغبار عن جبتك السوداء وتدعو الى ربوبية الرب . لم يسخروا منك هنا . جاؤوك وأنت في أرضهم ، أرضنا ، راضيا مستبشرا وجاءك شعبك ها هنا . استضافوك حتى قضيت . دفنوك في « اشجن » كما أوصيت . أدع لنا امام المغنين داود ألا يسكت . دافيد الآخر عمار سوف يأتي ، سيكونون هنا الى جانب رجال سلطتهم . قاتلونا في الجولان وصالحونا هنا لا تلمهم أيها الرب . دع للسياسة مجراها وأنت عليم بكل شيء . تريدنا ان نحرق الشموع ؟ لذلك وقت سوف يأتي . لا تتعجل أيها الرب . استمع الى شكوى فراولا ، الفتاة التي جاءتك في العام الماضي ، وتأتيك هذا العام ، ها هي فراولا الصغيرة الطائشة تشكوك .

***

تجلس فراولا الآن في مبنى المحاسبة الادارية لجمعية المحامين الألمان . تخفض رأسها على الآلة الكاتبة . تدق على الحروف والأرقام . شعرها الغزير الأشقر ، يحيط بوجهها كهالة من ضباب . فراولا تفكر . بدأت تبكي . توقفت اصابعها عن الدق على الآلة الكاتبة . تذكرت الرب عمران . شتمته . هذا القبر الحجري الأسود لا يصلح لشيء ، خرافة صدقها كثير من المغفلين . تتعذب فراولا الآن لأنها أقبلت على المغامرة ، وأنفقت كل ثروة أبيها التي ورثتها مقابل لا شيء . عاد الى ذاكرتها الحوار مع صديقها اليهودي الذي ينشط سياسيا مع جمعية الدعاية للصهيونية . قال لها الشاب :

- ربي عمران يشفيك .

نظرت اليه بدهشة .

- الاطباء لم يدركوا أي شيء من مرضي .

- ربي عمران يدرك أكثر من الأطباء ، لأنه على علاقة بالسماء .

نظرت الى السماء التي كانت في احدى الحدائق العمومية بمدينة بون . وتأوهت . قالت لنفسها وهي جدُّ حزينة :

- أيكون حظي في السماء ؟

عاودتها الهستريا ضحكا أسود . ضحك كالبكاء . حاولت ان تخنق عنقها بالشال الرمادي الملتف حول العنق . انتبه اليها الأطفال في الحديقة . صفعها صديقها اليهودي . بكت كما تبكي الآن وهي تتوقف عن الدق على الآلة الكاتبة . قالت وهي تنظر الى مجهول بدأ يتشكل دائرة هلامية سوداء :

- طريقي قدامك .

نظر اليها الشاب بفرحة . عانقها وقبل شعرها المسترسل على الصدر والكتفين . لم تكن في حاجة الى من يعانقها كانت في حاجة الى من يشفيها . تلك الليلة ، وهي في الفراش نائمة ، عاودها الحلم ، في البداية ، ظهر كبيرا في حجم نعامة ، ظل يحلق في فراغ الغرفة ، ولم تحدث جناحاه أي صوت . كان هادئا ، ناعما في تحليقه . استيقظت مذعورة . ضغطت على زر الأباجورة بجانب السرير . رأته في الزاوية الغربية للغرفة ، يراود نفسه بالتحليق الواطيء ، الذي يرتفع أحيانا الى حدود السقف . كتمت صرختها . ظلت تنتظر . استعدت غريزتها للدفاع عن النفس . نظرت الى أظافرها الحادة . نظر اليها من خلال عينين صغيرتين سوداوين ، تشبهان نقطتي مداد على ورقة بيضاء . كان طائرا يشبه البجع . في حجم نعامة . صرخ بصوت رقيق حادّ يخترق صمت الأشياء في هذا السكون الليلي . هوى على عينها اليسرى بمنقاره الحاد الأبيض . أغمضت العين .

انتفضت متألمة في الفراش ، صرخت . ارتفع قليلا . أجهز على عينها اليمنى . امسكت جانبا من جناحه . امسكت فراغا أبيض مثل الرغوة ، فراغا يشبه مسحوق الريش الذي يوضع في الوسائد . تلاشى الفراغ من قبضة اليد ، ولم يبق سوى البياض العدمي . دار دورته حوْل العينين . نظرت الى غريمها وهي لا تريد ان تصرخ . تودّ ان تخنقه من العنق حتى ينهار وتفقد جناحاه القدرة على الرفرفة ، ثم تحرقه بنار كحولية باردة حتى يتعذب أكثر . إستعدت غريزتها في الدفاع عن النفس . تنمرت . صارت لبؤة . أسندت ظهرها للحائط . فاجأها بطعنة بمنقاره الحاد في عينها اليسرى . تأوهت ، صرخت صراخا ملتويا ممطوطا أحست معه ان نجدة الجيران سوف تأتي . الباب مغلق ، سيحطمون المزلاج ، ويقتحمون الغرفة كما فعلوا أول أمس ، عندما تسلل اليها طائر الرعب .

في الصباح ، قبل ذهابها الى مبنى المحاسبة الادارية ، تلفنت لصديقها اليهودي . التقيا في الكافيتيريا . سألها عن مبلغ أرثها من والدها الذي كان يملك أسهما في شركة للبواخر التجارية . أجابت عن السؤ ال بالسؤ ال :

ـ ولماذا تريد ان تعرف ؟

قال لها :

ـ الرب عمران يحتاج الى هدايا ، وعلينا ان نشارك في مزاده العلني ، وان نحرق بعض الأوراق النقدية .

ـ ولماذا كل ذلك ؟

ـ لكي يشفيك .

ضحكت ضحكها الهستيري الأسود . انتبهت اليها عيون المفطرين في الكافيتيريا ، ولم يصفعها الشاب في هذه المرة ، أخذها من ذراعها وهو يقول :

ـ سوف أسأل لك بالتليفون عن موعد « الهيلولة » ، حتى نتدبر أمور السفر .

***

يأتونك آثمين ، آثمين ، آثمين .

بشرنا بنورك الذي يطلع من جُبَّتِكَ السوداء . أ ي روح انت ؟ مثلك مثل داود امام المغنين . جئناك من بلاد أضاعت قبعاتنا السوداء ، طواقينا المطرزة التي تميز أطفالنا في أيام « البِّيسَاحْ » وأعياد « الرقاق » ، و« الكيبُّورْ » و« النَّوَالَـة » . جئنـاك ذريعـة نهبـك المال والجواهر ورسوم العقارات ، وأنت تهبها الى جبل صهيون . قطرات صوتك بارق أضاء أيامنا . لا تخيبنا عندما نراك . اجعل وجهك يستبشر بنا . اذ نتذكر عَجَائِبك يأتينا الفرح ونأتيك بدموعنا وآثامنا وقلوبنا اليابسة التي تنسينا أكل الخبز وشرب النبيذ « الكاشـير » الذي كنا نعصره في بيوتنا كما أوصى الرب . انت تحب الحق . ما تقول في حقدنا وفي قنابل النابالـم ؟ ما تقـول في التشـويه الجسـدي ؟ وفي المستوطنـات ؟ ما تقـول في أقـوال « الراكاح » ؟ وما تقول في حائط المبكى واحراق المسجد الأقصى ؟ وفي المذابـح من دير ياسين الى كفر الشيخ ؟ أنت تواق الى المحبة ، هل تخرجنا من الظلمة وظلال الموت ؟ ها هي الأبواب تفتح أمامك ، أبواب قلوبنا وذاكراتنا التي أرهقها التذكر . انت تحيينا بعد ان قتلتنا أثامنا أيهـا الـرب . ها هي الأبـواق ونفـخ الصـور في القـدس . زلازل يومية . ديناميت . وجوه ملطخة بالدم والتراب . عيون نابضة مرمية على قارعة الطريق . أنقذنا يا أبانا . وادي الدماء يصيرونه ينبوعا ! إثبات الكذب امر سهل ، أمام تألقك الذهبي ، أما الأصعب ، فهو الطريق الى الينبوع ، جعلوه في « الكنيست » يمتد بين الزنازن وأجهزة التعذيب ، ومع ذلك يبقى الفدائي قائما . لا تنس قلوبنا السوداء يا أبانـا وأنـت تحـب الحـق . قل قولك ونحـن لك صاغـون . قل قولك في الفدائـي ، وفي « الـراكاح » والنابالم . أخرجنا من هذه الحيرة التي تسكن سواد القلوب . أصبحنا أصناما من فضة وذهب ، أفواها تتكلم آية الحرب ، وعيونا لا تبصر . جردنا أيها الرب من هذا النسـغ الخليط الذي ينغل في عظامنا بالقتل . جردنا من الحقد والآثام . أدع سلامك ان يمسـح دموعنا .

هللويا .

كن توابا ورحيما ليكون مهابا اسمك .

هذه الأصنام الصغيرة والكبيرة ، الـورقية والفضية والنحـاسية ، أصنـام البرونـز والفخار والقش ، تجمعت تحت نجمة داود واللـه لا يخـرج مع جيوشنـا . تذكر حرب رمضان أيها الرب . بكينا كثيرا وشربنا كثيرا وضاجعنا زوجاتنا . تلك طريقتنا في الحزن والفرح معا . صدقنا لعنة الرب عمران . وجئناك في أول موسم مبتهلين بلسان الكذب ، آثمين ، آثمين ، آثمين . شعب من الدمـوع التي تتعنقـد نجمـة مضيئـة ينتشر تحت جناحيك . الفدائي كائن وممكن ، يفجر الحافلات ودور السينما والنوادي الليلية التـي يرتادها الطيارون . ها هو حلم فراولا . اعذرها أيها الرب ، طائرهـا المرعـب يسـكن أحلامنا . خلصها وخلصنا ليكون في كل الأماكن سلطانك .

***

القبور مترامية في الأنحاء . بعضها يرتفع على عمد وبعضها الآخر واطيء جدا . ثمة قبور تشبه انصابا من رخام ، لها فتحات صغيرة جوفية تنيرها الشموع . خربشات حروف على السطح الرخامي ، تملأ كل الفضاء المكتوب ، رؤ وسها الشوكية الحادة تميل وتتداخل فيما بينها منحنية ملتوية . هذه كتابة عبرية . ثمة أيضا حفر أخـرى من تراب تغطيها الحجارة الجرانيتية الرمادية ، ربما كانت بدون كتابة على الشواهد ، وهذا ما لا يميز الرأس عن الكتفين . كهوف ظلامية سوداء ذات رائحة .

الأشجار .

من يستطيع ان يسأل عن عتاقـة هذه الاشجـار ؟ هي أول ما يشاهـد من خارج السور ، على الطريق الأحادية المغلقة التي تؤ دي الى قرية « اشجن » . تأتي السيارات بين أشجار الزيتون . ها هي قدسية المدخل الطبيعي للطريق . خضرة ظلية رائعـة . أرض تنحدر وتتصاعد . لا مكان للاستواء المسطح هنا . الطريق يعمق الشعور بالاقبال على المغامرة . يتحدث ركاب السيارات الذين قد يأتون لأول مرة عن الطقوس . عن أي عالم غريب نحن مقبلون ؟ سنرى اذن كثيرا من العجائب . المزاد يشغلنا . ربما نستطيع ان نشتري شمعة او كأسا صغيرة لماء الحياة . الليلة البيضـاء حلمنـا الرائـع . سوف تأتـي

الصبـايا والأوانس والسيدات من مختلف البـلاد . يهـود الشرق الأوسـط ، والشمال الأفريقي . يهود اوروبا الشرقية . يهود فرنسا وانجلترا واميركا . الطوال القامة ، الزرق العيون ، الشقر الشعور ، المختالون في أقمصة الحرير وربطات العنق الزاهية الملونة . هكذا هم يأتون ، اما نحن ، فظهورنا معقوفة يطويها التعب ، ولنا الرب عمران ، كبرنا على هذه الأرض ، وهو يعرفها ويعرفنا . وهذا القمر الراحل المطل وداعا فوق شجرة التيه الفارعة الشعثاء ، قمر الليل الشاحب كحزن ليلة من ليالينا السوداء ، ما له ينحني ليغيب عنا ولا يعود ثانية ؟ الرب عمران يريده طالعا مستديرا بقرصه الفضي ، مستديرا نحونا .

كانت الأرض منحدرة صاعدة .

تنحرف السيارة واطئة السرعة . حاييم يحادث مويز عن المزاد العلني ، والمكوس التي ربما سوف يدفعونها قبل ولوج باب المزار . التقيا على متن الطائرة ، ولم يتكلما . في ردهة المطار ، فضحتهما الهوية الواحدة وان لم يتعارفا من قبل . حيى أحـدهما الآخـر بثقة :

ـ عِيرِيفْ طُوفْ .

ـ عيريف طوف .

ابتسم مويز حتى انكشف طاقم أسنانه الذهبية . عرفـا ان المزار هو مقصدهما . تهادت السيارة برفق بين التلال وأشجار الزيتون ، وكانا يتحدثان عن المزاد العلني . فجأة حذرهما السائق :

ـ نحن مقبلون على عبور قنطرة . انتبها قليلا ريثما يتم العبور .

ضحك مويز عاليا :

ـ وهل نحن سنعبر السويس ثانية ؟ لماذا الخوف ؟

تلبد حاييم في جلسته على المقعد الخلفي . أطل برأسه ليرى القمر المطـل الـذي يوشك على الرحيل . الخـوف ؟ ها هي مفاجـآت الطـريق . ما حكاية هذه القنطـرة ؟

طقطقت أصوات متلاحقة منتظمة ، ظلت تعلو في آذانهما بعنف وقوة . أغمضا عينيهما واستلقيا في حضني بعضهما البعض . تطايرت أيديهما وأرجلهما في فضاء السيارة الخلفي . طقطق الصوت عنيفا متلاحقا مثلما تتدافع الطلقات من فوهة رشاش . انقلبا على ظهريهما يحتميان بمسند المقعد . توقف الصوت . ظل السائق صامتا . اشرأبا بعنقيهما الى الخارج . لا شيء . الأشجار في مكانها . السيارة تنقاد للسائق بنعومة . استويا جالسين . كان السائق ينظر اليهما في المرآة ويغالب الضحك . سأله حاييم :

- ما سر هذه القنطرة ؟

قال ضاحكا :

- ليس هناك سر . لم تتقبلا تحذيري الذي جاء في الوقت المناسب .

قال مويز ساخرا :

- انت محطة متنقلة للانذار المبكر .

لم يفهم السائق . تضاحك مويز وحاييم . نظرا الى الزرقة الليلية والى مكان القمر الغائب .

قال السائق :

- أرضية القنطرة مبلطة بأعمدة خشبية بينها فراغات ، لذلك تحدث عجلات السيارة هذا الصوت ، كثيرون ممن انقلهم الى المزار يصابون بالاغماء عند هذه القنطرة ، وعندما يستيقظون يتوالى حديثهم عن الرصاص .

تربد سحنة كل من مويز وحاييم . يغرقان في صمت كثيب مثقل برائحة الخوف . يتنقلان الى شوارع القدس المزدحمة بالآيبين من رحلة الفراغ والتعب في مساحات العمارات المرتفعة على أنقاض الأحياء الشعبية . ترتفع العمارات العصرية ، يتوافد عليها سكان أغراب لقطاء ، ينفجر الديناميت ، تنهدم العمارات طابقا على طابق ، يكثر الجري والعويل وينتشر الوباء . عدوى الخوف تنتشر في أماكن الازدحام . ما يفعل الانسان في

أماسي السبت أماسي التعب والفراغ والحزن القاتل ؟ تنساق الأقدام نحو دور السينما لترى العين رعبا آخر أكثر بهجة ونسيانا . حول باعة المرطبات يرتفع اللغط وصراخ الأطفال . كان الأطفال قبل رحيلهم يعتمرون الطواقي الصغيرة السوداء المطرزة الحواشي ويلتهمون في الملاح شطائرهم الكبيرة المحشوة بالأمعاء المشوية والبهارات اللاسعة . في طريقهم الى البيعة يحملون توراتهم بيمينهم ، أيضا كانوا يحملون التوراة في طريقهم الى المدارس اليهودية حيث يتعلمون اللغة العبرية ، ويسمعون حكايات عن أرض الميعاد ، وداود امام المغنيين ونجمته السداسية ، واسرائيل ، وجبل صهيون ، ثم يغلبهم النعاس فينامون ليستيقظوا على ضربات العصا الطويلة . حدث ذلك في فاس ، او في الصويرة ، ملاح الجديدة ايضا ، كان الأطفال يختالون في شوارعه وهم يعتمرون الطواقي المطرزة . في ملاح سلا يحمل طفل يهودي دجاجة ويأتي بها الى مكان جلوس « الحَزَّانِ » الكرش ، المنتفخ الجثة . يمسك الحزان الدجاجة من جناحيها ثم يمسك عنقها ويضع الطست الصغير على ركبتيه . يجز وريد العنق بابرة ، يترقرق الدم الأحمر مندفعا نحو الطست . تنتفض الدجاجة في محاولة للتعبير عن الألم ، ثم تستسلم للتخدير الذي يحل محل احساسها بالألم ، وبعد ان تفرغ آخر قطرة من دمها في الطست ، يضع الحزان عنقها بين الجناحين ، ويسلمها للطفل . هذا هو الذبح الحلال .

يكبر الأطفال وتتحول الطواقي الصغيرة المطرزة الحواشي الى قبعات كبيرة سوداء ، يسيرون في شوارع القدس ، بعضهم يسدل اللحى الكثة العريضة ، والبعض الآخر حليق أنيق على طريقة جوني هوليداي ، ترافولتا صديقهم جميعا ، وكل اصدقائهم من كان منهم وغزا العالم كله سواء بالزهور والغناء والرقص ، او بالسيطرة على البورصة وصعود وهبوط سعر الذهب . .

الآن يكبرون ، يصيرون رجالا ليواجهوا تجربة الاستيطان ، وتجربة مواجهة الرعب اليومي .

يتجاوزون أسوار المزار بعد ان يدفعوا المكوس . العالية ، عَرَّابَةُ هذا الكون الصغير ، تعرف منهم أولئك الذين سبق لهم ان قاموا بالزيارة ، تنظم امور مبيتهم ،

توزع عليهم الغرف المعدودة بالتساوي ، وتحتفظ في حزامها بمفاتيح بعض الغرف تحسبا لقادمين آخرين . لا بأس ان يكتظوا في الليلة الأولى ثم توسع عليهم في الليلة الثانية او الثالثة . الحكمة تقتضي تحسب كل شيء . هذا يجعلهم يدفعون لها أكثر .

في الجهة المقابلة ، عند المنحدر ، وعلى حافة أشجار الزيتون ، هناك فيلات عصرية بناها بعض الزوار الأثرياء ، اشتروا ارضها من « الميعرة » بثمن باهظ ، وكانوا يأتون اليها في موسم الهيلولة ، واذا لم يأتوا فهم لا يتركونها لأحد . المفاتيح عند العالية ، وهي تعرف كيف تستضيف ضيوفها الكبار ، من رجال السلطة ورجال المال ، في احدى تلك الفيلات اذا لم يأت أصحابها . وحتى اذا جاؤ وا ، فهي هنا لتخلق الصداقات تدعوهم الى التعارف اول الأمر ، ثم تُقَوِّدُ البنات للأولاد ، وبعدها تطلب من صاحب الفيلا ان يوجه الدعوة لأصدقائه للاقامة عنده ، تغمز للرجال والنساء ، وتذكر الجميع بالليلة البيضاء ، وعيونها المتفرسة تختار أي نوع من الجمال اليهودي يريد اصدقاؤ ها الذين سيأتون في الليلة البيضاء متنكرين لأزيائهم الرسمية . دماغها النشيط يقدر كم ستدر من المال هذا الموسم ، ثم تحاول ان تموه على نفسها بما سيدره الموسم على الرب عمران ، ليقدمه هدية الى جبل صهيون .

تشرب العالية كثيرا من ماء الحياة . يزداد شعر رأسها بياضا وتزداد حركاتها خفة . تركض بين القبور . تتسلم الحقائب من السيارات . تفك حزمة المفاتيح وتسلم واحدا يحمل رقم الغرفة . تغمز للزوار من حين لآخر ، بعينها اليسرى ، نحو طائرة الهيليكوبتر ، التي تحلق فوق المزار ، وتضحك ضحكة شيطانية . يتظاهر الزوار بالفهم . تقول لهم وهي تضحك :

ـ ضيوفنا هذا العام من كبار رجال السلطة . محميون أنتم بثلاث سيارات للقوات المساعدة ، كل المنطقة مطوقة . ها هي طائرة الهيليكوبتر، محميون في ضيافة الرب . لا تخافوا .

يريد شاب أشقر ان يسألها فيدرك انها لا تعرف الانجليزية . يطلب من رفيقه ان

ينقل اليها السؤال :

ـ لمن هذه الطائرة ؟

تقول له بغرور ، وبعربية دارجة يهودية :

ـ الا تعرف ؟ هذه طائرة تابعة للجيش . انها تحميكم ، وسترون انها سوف تحط على أرض الميعرة ، لتنزل صنوفا لذيذة من الأطعمة ، ليكون عشاء رجال السلطة معنا .

عاد الشاب الاميركي يمرر السؤال عن طريق رفيقه :

ـ وماذا نأكل في انتظار ان تنزل الطائرة الأطعمة ؟

تقول له بضحكة داعرة :

ـ المن والسلوى يا عزيزي . هذه الطائرة ستنزل علينا المن والسلوى .

يسأل مرة اخرى :

ـ وما هو المن والسلوى ؟

تغتاظ العالية . تبدو مرهقة بالسؤال ، تجول بعينيها على القبور والأشجار المحترقة السوداء ، تقول له :

ـ تأتي الى هنا وانت غير عارف بأمور دينك ! اقرأ التوراة لتعرف ما هو المن والسلوى .

تنسحب خطوات وهي تنادي خادمها العجوز :

ـ جوزيف ، تعال اطلعهم على أدوات تحضير الطعام في الغرفة ، أرهم أكياس الأرز والمكروني واللحم المقدد والتوابل ، وإياك ان تسرق شيئا . ساعدهم على الطبخ اذا لم يتعودوا ذلك بأنفسهم . وسيعطونك أجرة . هيا يا جوزيف . أين أنت ؟

***

لا تخرجنا من تحت جبتك . أيقظ فينا رغبة الدعاء للنبيئن . اجعلنـا نراك حتـى نسكت ونسمع ونكون من الخاشعين . سوف نشرب الكأس التي تشربها ونرى جهة ما تراه . ضعنا قدامك . أما دافيد عمار فسوف يجلسك على يمينه ، ويجلس عن يساره واحدا من كبار رجال السلطة . وأما الجلوس عن اليمين واليسار فليس يعطى الا للذين يعتد بهم . نشرب ماء حياتك بعد ان وهبك الموت لجوار من تحـب ، في أرض صنعـت بهـا ميعادك ، وصنعت لنا فيها ارضا حقيقية للميعاد . أشجار زيتونـك مثقلـة بالرائحـة . أرضك المعطرة بالأريج على ارتفاع وانخفاض يستويان لك . قلوبهم غليظة وانت تعرف من أين جاؤ وا ، وهم لا يشعرون ولا يفهمون.ساقوهم الى هنا كي يعطوا عطاياهم الى مزارك وانت تهبها الى جبل صهيون . أنـت تحـب من يفهـم ويشعـر ولا تحـب عميان القلوب . تقبل هداياهم وتقبل توبتهـم . يسر علينـا امـورك يا أبانـا . قمـرك الطالـع يدعوك . الحمائم لا بد ان تسبق طلوع نورك ، واما نحن فلا نستطيع ان نشرب الكأس التي تشربها وانت حي واقف بين خدامك ورجال دينك . دافيد عمار هذا محب الذهـب ، الثعلب الماكر يجلسـك على يمينـه . أنـت من تجلسـه على يمينـك يا من تشبـه ملكوت السماوات . حنانك . كن جميلا وهادئا ، وأعطنـا من نورك انـا نحـن مثقلـون بالأثـم والخطايا .

***

ثمة أحجار كبيرة سوداء ، يبدو ان الاحتراق قد عاودها لأعوام متوالية . مساحـة كبيرة من الأحجار المُتراصة السوداء . هذا هو قبر عمران بن ديوان . عند الرأس ، شجرة كبيرة أفرغتها النيران من الجذع . تتراقص حولهـا ألسنـة اللهـب . يذوب الشمـع على الأحجار السوداء ، ويسيل خيوطا نارية . يرتفع اللهب ، وينتظرون خروج الحمائم من الأوكار . القبر في الوسط ، قرب البيعة . هناك قبور رخامية مبعثرة ، وقبور اخرى تشبه حفرا طينية أهيلت عليها ركامات من التراب . في مغارة شجرية أخرى حجـارة سوداء وآثار شموع محترقة . هنا يرمون أوراق النقد من مختلف الفئات والعمـلات : دولار ، فرنك ، مارك ، باوند ، دنانير ودراهم عربية . يقذفون بالشمـوع كي تتأجج النـيران أكثر . تتهلل وجوههـم بالفـرح . تنحـدر بعض العبـرات على الخـدود . يجربـون ان

يستذروا بكاءهم ، والا فالرب عمران لا يقبل الهدايا . يمارسون البكاء لعبة مؤقتة . ينظرون الى عيون بعضهم ان كانت بها دموع . يتضاحكون . يتراجعون خطوة ويفسحون المجال لمن يتقدم لرمي ورقة مالية . يتجسسون على قيمة الورقة ، ونوع العملة ينظرون باعجاب الى طلعة الرجل صاحب الورقة . السلطة هنا تمنع احراق اوراق النقد ، ولعلها لا تريد الان ان تنظر الينا ، لكي لا تصاب بالحرج . السلطة قانون وسياسة ، وهذا طقس ديني ، والدين فوق كل شيء ، أيضا فانها تقول مثل هذا الكلام ، عندما تبارك احتفالات بعض الأولياء والصالحين . من علمنا احراق الأوراق النقدية ؟ الرب عمران يغفر آثامنا ويشفينا ويحملنا الى السماء . السماء وهم ، ومع هذا فاذا كان الطريق الى اسرائيل هو السماء فالسماء حقيقة لا بد ان نتطلع الى قمرها الربيعي الضاحك وهو يطلع في ليلة الهيلولة . حقيقة أردناها أم صنعناها تَعِلَّةً وغطاء ؟ السماء قائمة في أذهان المؤمنين ، وبامكانها ان تقوم أيضا ، في أذهان الممزقين الضائعين ، وما يهمنا نحن من هذه السماء ، هو ان تذر الهدايا على الموسم ، والرب عمران يعطيها الى جبل صهيون . مدادي لون لون السماء أمام هذه النيران ، محتقن بزرقة دموية . هذه خمسة دولارات . هذه عشرة فرنكات . خذي ايتها السماء . أزرقي اكثر . حافظي على الصفاء في هدوئك وكوني للرب عمران . سماء ماذا ؟ سماء الوهم أم سماء الحقيقة التي نخترعها في هذا الطقس ؟ لتكن اختراعا عجيبا ولا شيء يهم ، فقط ، ينبغي ان تخرج الحمائم من الأوكار .

***

أضرموا النار في هذه الأحجار .

لا تكونوا متكبرين ظلما من العلاء يتكلمون .

استووا مع قبر الرب عمران وهو سوف يرتفع عليكم . احملوا قلوبكم معكم وانقشوا عليها بالفؤوس والسكاكين نجمة مضيئة . ها هو موعد العبور في وادي البكاء . ابتهلوا للذي صنع من السحاب مركبته ومن الرياح أجنحته . لا تخذلنكم الرغبة . وادي الدماء ما صيرناه ينبوعا . ذلك حلم داود حاميكم وراعيكم ، اما انا فكادت تزل قدماي . وادي الدماء ما عاد طريقا للينبوع . أطلقوا الحمائم من أوكارها . أحرقوا مزيدا من الشموع . الحقد آثم والرب عمران يغفر آثام الآثمين . انشروا هيبته في الأرض . ها هو رائع في مثواه ، في أرض ميعاده التي صنعها بعد دهر من التفكير في هدأة القبر . اما

انت أيها الرب فتحمل الجبال سلاما وتسحق الظالم وتقضي لمساكين الشعب وتخلص البائسين .

***

طوال حياتي الضائعة ، لم أفكر في الورد . انا ماكس هود ، أحب المال لدرجة العبادة ، أحب نوعا خاصا من التعرية ، واحيانا أبصق دمي على طوارات الشوارع ، وسط الزحمة ، وأمضي صامتا . نسيت عيناي ألوانا كثيرة ، منها لون الورد ، ولون السماء ، ولون الفاكهة . آكل دون أية لذة ، وأضاجع بقرف وغباء ، أغيب عن العمل احيانا . منذ ذلك اليوم الذي قرأت فيه النجمة ، ووزعتها الى مثلثين متقاطعين ، وانا أضحك في صمت ، وأصمت ضاحكا حتى يصخب ضحكي الصامت . قابلتهم في ردهة قاعة الاجتماعات . تلقيت الدرس الأول ، والثاني ، والثالث . تلاحقت الدروس . اكتشفت ان الغباء قد أخذ يزايلني . أصبحت واحدا منهم . كان ذلك مضحكا على طريقتي في الضحك الصامت . كيف يصبح ماكس هود عضوا في جمعية ذات نشاط عالمي ؟ تذكرت صورة العرب في ذهني . كان الدرس الأول قد عدل بعض اجزاء تلك الصورة ، اما الدرس الثاني فقد غير ملامحها بطريقة سحرية تشبه عمل التخدير . أصبح لي أعداء . أليس هذا مفرحا ؟ أليس مفرحا ان يكون للانسان أعداء ؟ ماكس ، انهض ، املأ كأس الماء واشرب . ماكس ، اذهب الى شغلك ولا تقاتل في صحراء سيناء وانت في العاصمة بون . ماكس ، ابحث عن ذاتك في صورة بوذا او المسيح ، ولا تعد بعد الآن الى الاجتماعات . أنت لا تعرف شيئا عن تواريخ الشعوب . لا تعتمد على المعرفة ، انهم يقدمونها اليك في اطباق مسمومة ، ها هي النجمة امامك ، اقرأها من جديد . الطلسم في الأجفار في ما روته الأخبار . هكذا قال الحبر . خطوة واحدة لا تكشف عن السر . قاعة الاجتماعات السواد ، القبعات ، المطر والضباب ، الكتاب السماوي . ايكون للسماء كتاب ايضا ، كما للبحار كتب ، وللغابات والطيور وانواع الحيتان ؟ خرافات البحار في الروايات ، والسماء خرافتها منسوجة في التوراة . ها هو نهار السماء يولد . ليل السماء أبيض مثل غرة الفرس في حلبة السباق . أيام العطل ، كان الفرس يعدو حتى يبلل جسده العرق ، وانا مجنون بهذا العدو . لا تكْبُ يا فرس ماكس . اكسب في السباق . اعط حظك للبائسين ، ناولهم ورقتك الرابحة . لم يربح مرة فرس ماكس . تلك كانت

البداية ، قبل ان تحل طلاسم النجمة ، وقبل ان أكتشف في الاجتماعات ملاذا خاصا . فراولا سماء ضاحكة أخرى في أرض جليدية بيضاء ، وزعها أيها الحظ السعيد على البائسين ، انشر دمها النازف من الرحم على طاولة الاجتماعات ، اجعلها تعتمر قبعة سوداء كما يفعل الرجال المندسون وراء طاولات القمار ، اجعلها تغامر بارثها من أبيها على تلك الطاولات . وربما تكون أنت من يربح هذا المال . ماكس ، كن شجاعا . هذه حياة ، وانت أبن المهرة التي رضعت لبن الضبع ، في غابة استوائية يوم كان أجدادك يستثمرون ذهب المناجم الافريقية . استوائي انت ، ولدتك المهرة من عامل منجمي . قامر بدمك على المستحيل . ماكس ، تذكر انهم قالوا لك ، طريقك قدامك ، سر فيه ما شئت حتى تتعب ، خذ معك اليه كل البائسين ، حتى فراولا ، حتى أمك الميتة ، حتى ذكرياتك والذين رأيتهم في المنام ، حتى ثيابك وكتبك وقهوة الصباح في الكافيتيريا . قبل ان تمضي في ذلك الطريق ، قالوا لك ، تذكر النجمة وأمض .

***

آثمون ، آثمون ، آثمون ،

قدامك تحت القمر نتجمع متفرقين حول أرض تؤلقها الشموع . انت تملك من البحر الى البحر ومن النهر الى أقاصي الأرض . اسرائيل ضاقت بك ، حوض مائي للأسماك صيروها ، خرابة ، ورش للتعمير المنهار تحت الديناميت . نحن نبني وهم يهدمون اسماكنا الجميلة لا تطيق هذه الجدران المتصدعة ، المهددة بالانهيار . اطلق اسماكنا ايها الرب في بحارك . لا ترفضها في زمن الوهن.لا تتركها عند فناء القوة. انشرها في الأرض كما انتشرت . اعطها الصبر والدهاء والحيلة . زودها بزمام هاروت وماروت حتى تصنع مشيئتها بما تريد ، حتى الماء تجمده في القنينة ، كما كانت العصا من قبل تسعى حية ، حتى الميت ينهض واقفا ، حتى الأبرص والأعمى والأكمه يداوون ، حتى رياح السياسة تجري بما تشاء . قلنا لهم انت القاهر . كن لنا كما نريد . جعلناك قاهرا فكن . كن . كن .

***

ـ أين هو ربك عمران يا ماكس ؟

- انظري حواليك ترينه .
- لا ارى الا الوحشة والأحجار والقبور .
- انظري بعيون القلب .
- قلبي في التراب يا ماكس . لا تسخر مني . اهذا هو ربك عمران ؟
- سترينه يأتيك مجنحا بأستار جبته السوداء . انظري ترينه .
- انت مضجر يا ماكس . مالك تكرر نفس الكلمات البلهاء ؟
- هكذا علموني . ماذا تريدين اكثر من مجيئي معك الى هذه الأرض اليباب ؟
- انت ايضا تقول ذلك ؟ أرض يباب . ربك عمران هذا الوجه الأسود الكريه الرائحة يشفيني ؟ كم أنا معرضة للسخرية . انت تزدري بي يا ماكس .

فراولا تجلس على حافة أحد القبور ، تنظر الى الخضرة المحترقة والأحجار السوداء ، تبكي . ينسحب ماكس من جوارها ويذهب لمرافقة جماعة من الشبان المخنثين ذوي الشعور الطويلة الشقراء . يضاحكهم . تترامى اليها ضحكاته . تبكي . أينك يا أبي الآن ؟ كيف أضعت ثروتك بمثل هذه الحماقة ؟ تمضي وسط اشجار الزيتون وهي تبحث بعينيها عن أفق . غاب عنها ماكس . ظلت وحيدة تمضي نحو غيمة بيضاء ترسم ظلها فوق الأشجار . نظرت الى الغيمة . بدت لها واطئة جدا ، تنحدر نحوها من سماء الوهم . تتشكل الغيمة طائرا أبيض . ينكمش جسد فراولا . ترى الطائر يحط على شجرة الزيتون . تنظر الى افقها الضائع عند حدود الشجرة . تتنمّر ، تصير لبؤة . تستند الى احدى الأشجار . ينظر اليها بعينيه السوداوين . تنظر الى افقها الضائع . ينهار جسدها وتسقط على الأرض . تغمض جفنيها وتراه فوق الشجرة ، بعينيه الدقيقتين السوداوين . ينط من فوق غصنه ويتوقف بجناحيه المفردين في الهواء . يظل جسده مفتوحا للحظة . تمتد لحظة انفتاح جسدة وانفراد جناحيه . يفتح عينا ويغلق اخرى . تنهض واقفة لتبحث عن أفقها البعيد . أينك يا ماكس الذي لا يريد ان يصدق ؟ تعال لتراه ، لعلك تفعل شيئا . ها هو معلق في الهواء ، في لحظة مخادعة تشبه التجمد . تعال حتى تراه وتصدق . تعال امسكه ان استطعت ، ولن تستطيع . أعرف ان قلبك سوف يأكله الرعب ، وتفر من مكان لمكان . ها هو يحوم حول الشجرة . تغمض عينيها وتغطيهما بكفيها . ترى ظلاما أحمر شديد الحمرة ، أنهار دماء تنقلب على ظهرها ليستحم فيها جسد نحيل راعش . يفاجئها بطعنة بين ثدييها . تتأوه . تفتح عينيها وتتحسس بكفيها مكان الجرح . ينط الى

أعلى الشجرة ، بخفة ومرح طفوليين . يصفر صفيرا رقيقا . تجلس على الأرض . تنظر الى سماء الوهم . تمد ساقيها وتنكفيء على جانبها الأيسر . تترامى اليها ضحكات ماكس من بعيد . أينك يا ماكس ؟ تعال أنقذني . ترتفع الضحكات في أذنيها ولا يأتي ماكس . ينز دما جرحُ ما بين الثديين ، ويسيح منحدرا نحو الصرة . يتلطخ قميصها الأصفر الزاهي . سيرون الدم كي يصدقوها فيما تراه . أينك أيها الرب عمران ، يا وجه اللؤم والبشاعة والضحكات الكريهة السوداء ؟ ها هو طائر الرعب . اخرج له اذا كنت لا تخاف ، اذا كنت حيا في قبرك كما يقولون . ها هو يتحداك ، يوجع صدرك بالألم ، يجول فوق مقبرتك التي تشبه الخرابة . يميل الطائر الأبيض على أحد جناحيه . ينط محلقا فوق جسد فراولا . تصرخ صرخة مدوية ترددها الأشجار . تنهض . تعيد صرختها الممطوطة الحادة . تسقط وقد أغمض عينيها الاغماء . يأتون اليها من مختلف الجهات . يرون على صدرها بقعة الدم . كان الطائر قد أكل قلبها وولى بعيدا . يقترب منها ماكس .

ـ فراولا . فراولا . انهضي .

تفتح عينيها وتنظر الى دائرة الوجوه التي تنحني نحوها . حلقة من وجوه بشرية . شبان وعجائز . بنات شبه عاريات . فوق جسدها ثوب كبير أسود ، وجه امرأة عجوز تحيط به هالة من شعر أبيض . قالت العالية :

ـ قيدوها بحبل وأغلقوا عليها الغرفة . سوف يأتيها الرب عمران .

صرخت فراولا . حزن عليها ماكس . حملها بين ذراعيه واخترق دائرة الوجوه . أراح جسدها فوق قبر رخامي . رأى جرحها النازف بين الثديين . مسح بكفه حبات العرق عن جبينها الناصع . صفعها على حنكها برفق .

ـ فراولا . لا تخافي .

صرخت . فتحت عينيها اكثر ، نظرت جهة العالية . قال ماكس :

ـ لا تخافي .

اقتربت منهما العالية . تفرقت دائرة الوجوه . قالت العالية :

ـ المسكينة . سيخلصها الرب عمران .

قالتِ فراولا :

ـ ربك الأعمى الكريه الرائحة . تفو .

بصقت على الأرض . نظرت اليها العالية بحقد .

ـ سآتي بالحبل . نقيدها ونغلق عليها الغرفة حتى يخرج الينا الرب ، وعليها ان تطلب منه التوبة .

حملها ماكس من فوق القبر واتجه بها نحو الغرفة . انكشف له بياض فخذيها . رأى آثار الجروح . بعضها مطلي باليود الأحمر . أراحها على الفراش ، وأغلق الباب .

ـ فراولا ، هل أنت بخير ؟

نظرت اليه مشفقة على نفسها وعليه .

ـ اجمع حقائبنا ما ماكس . هيا . لا بد ان نسافر .

ـ والطقوس ؟

ـ وطلوع الرب من القبر ؟

ـ اما زلت تصدق هذه الاكاذيب ؟

مريضة انا بالأدواء التي لا تفكها الطلاسم . رأسي منفلق أشطارا تضاعفها حمى الألم الوحشي . أخجل من وجهي . وجهي قفا وأنا آتي الى هذه الأرض اليباب ، وأصدق أوهاما حلمتها في الأصباح ، بعد ان أستيقظ من الكوابيس . هذه بون ، كحد السيف على عنقي . الأجنة تتساقط من رحمي بعد كل دورة شهرية يائسة . ما يفعل الانسان في هذه الايام المطيرة الغائمة ؟ حلم رؤ ية الشمس في المناخات القارية ، والرجال السمر الطوال المشدودي العضلات ، ذوي الفحولة الخارقة ، رؤ ية غابات افريقيا والأنهار الآسيوية ، الصحارى والثعابين ، كل هذا الحلم لم يعد يراودني . كان تساقط الأجنة جنوني الذي لا ينتهي . تعاطي الحشيش هو حقلي المكسو بالصقيع ، وانا أرسم عليه خارطتي . فوق ذلك الصقيع أشيد مدينتي ، من حولها الغابات والأنهار ، فوق سمائها تعبر القناطر الضخمة ، ترتفع شمس أبدية لتذيب ذاك الصقيع المشدود الى جذور

الأرض . جاء يوما ماكس وقال لي :

لقد شبهتك يا حبيبتي بفرس في مركبات فرعون . ما اجمل خديك بسُمُوطٍ وعنقك بقلائد . نصنع لك سلاسل من ذهب مع جمان من فضة . ها انت جميلة عيناك حمامتان من تحت نقابك . شعرك كقطيع معز رابض على جبل . شفتاك كسِلْكَةٍ من القرمز . فمك حلو . خدك كفلقة رمانة تحت نقابك . عنقك كبرج داود المبني للأسلحة .

ها انت جميلة يا حبيبتي عيناك حمامتان ، وحبك اطيب من الخمر فتعالي .

* * *

أذهلني النشيد . تراجعت خطوة ، نظرت الى عينيه .

ـ انا ماكس .

ـ وانا فراولا .

أخرجت المرآة من حقيبتي وتطلعت الى محياي . اين راح النقاب ؟ تذكرت اليزابيت تايلور في دور كيليوباترا . اضحكني واضحكته . انزاحت غيوم الحزن عن صدرينا . وضيعتنا الشوارع .

في الليل على فراشي طلبت من تحبه النفس فما وجدته . اني اقوم واطوف في المدينة في الأسواق وفي الشوارع اطلب من تحبه نفسي . طلبته فما وجدته . اوقفني الحرس الطائف في المدينة فقلت أرأيتم من تحبه نفسي ؟ وما ابتعدت عن الحرس قليلا حتى وجدت ماكس هود ، يطوف هو الآخر في الشوارع باحثا عني . امسكته حتى ادخلته غرفتي ، وبقينا اربعة ايام بلياليها نبني فوق ذاك الصقيع مدينتنا المخملية . انا نائمة وعقلي مستيقظ ، وها احداق ماكس ، زرقاء ، يأكلها السهر العاشق وترصيع مدينتنا بالضباب المتلألىء ، نخاعه الفقري جف منه ماء الرجولة .

كالتفاح بين شجر الوعر ،

كذلك حبيبي .

يومها قلت :

ـ اسعفوني بأقراص الزبيب انعشوني بالتفاح فانا مريضة حبا .

وبعد شهر من القيء والدواخ تغيرت لهجتي :

ـ اسعفوني بالفاليوم ، فانا مؤرقة بعد ان تفتق رحمي دما وتساقط جنيني .

تجولنا في مدينتنا تحت اضواء الحدائق . كان الرذاذ ينعشنا . خرجنا في الأصباح ندخن سجائرنا المحشوة ، نختلط بالريح والأشجار ، نحل في الهواء والنباتات والمتاجر الكبيرة، ننفض السحب عن كتفينا ونقيء امعاءنا احيانا بعد ان نشرب كثيرا من البيرة . الدق على الآلة الكاتبة يحولني الى آلة صماء قرب آلة اخرى صامتة . وحده ماكس ، لا يلعن العمل ، يغيب عني فترات ، وعندما اطلب من احب ، لا اجده في غرفته . التليفون لا يرد . لا أجده في معمل صناعة الملابس الداخلية . يقولون غاب عن الشغل منذ ايام . فجأة يأتيني كاشراقة شمس في نهار معزول وسط غابات مطيرة . يفاجئني فيه التحول العصبي ، وتضيع شمسي الصغيرة . يفتح زجاجة بيرة . اقول له ها عيناي الحمامتان . يقول لي ها نحن ندخل حربا جديدة . اقول له وما يعنيك من هذه الحرب ؟ يقول لي انها سوف تعنيك ، لو كنت يهودية . اقول له وما علاقة الدين بالحرب ؟ أتقاتلون باسم الدين ؟ يقول لي اننا نريد ان نغزو العالم ، نحن شعب الدين المختار . اقول له ولماذا تتعبون انفسكم من أجل هذه الخرافات ؟ يقول لي انك لا تفهمين شيئا في السياسة . اقول له وما يجديك فهمك في السياسة سوى الاعصاب والقلق ؟ يقول لي انك تعرفين فقط كيف تسقطين الأجنـــة . أغضب . انهض من فوق الفراش . انعشوني بالتفاح . لا . اسعفوني بالفاليوم . اتذكر نشيده المذهل ، كلماته الآتية من ازمان سحيقة . اشعل سيجارة محشوة . ما تريد يا حبيبي ؟ عيناي الحمامتان . ها هو الظمأ الى ماء العشب الاخضر . كيف ينمو العشب فوق هذا الصقيع ؟ تقول فراولا عندما يذوب هذا الليل الجليدي ، وتكبر الحمائم في سماء الالق والبهجة ، وينتعش القلب برحيق التفاح الازلي ،

من غير ان يستنزفه تساقط الاجنة من الرحم . يقول ماكس ، عندما يكبر هذا العالم ويصبح فوق راحة اليد ، يغيب ماكس ليتعمد بضوء النجمة في مبنى الجمعية ، وهو يطلب داود أن يرعاه . ماكس ، هذا العنين المخصي ، عقل اسطوري وجسد من الشمع البارد ، ليته كان يهتدي بعد ان ضلله التيه . ربه عمران في الحفرة ، وهو الآن يجمع الحقائب للسفر ، في أعماقه يستغفر ربه الأسود الكريه الرائحة .

* * *

الحرب
الله لا يخرج معنا

آثمين ، آثمين ، آثمين .
إنشرنا في ارضك وعلمنا الحيلة .

لؤلؤتك الكبيرة في جبل صهيون . اذا طلبوا منك القدس هل تعطيهم اياها يا ابانا ؟ اجعلها قدسنا وقدسهم اذا أحببت . ينبغي ان ننسى الرصاص وننسى النابالم وننسى الحقد . هذا هو ديننا . فقراء نحن . لا تستمع الى اصوات ثعالبنا التي تأتي من وراء البحار . عودوا الى ملاحكم . انتم حصة من هذه الارض التي عليها ولدتم . انتشروا في قرى الأطلس كما كنتم . نازلوا في بورصة الدار البيضاء . لا تغرروا انفسكم بأسطورة غزو العالم . شعب المحنة نحن ولسنا شعب التفوق . شعب بكاء . تذكروا ايامكم في ملاح فاس . اعصروا خمركم في الأجفان الخشبية الكبيرة ، على طريقة من يحبهم الرب . طاولة خشبية كبيرة ، مسورة بسور من خشب به فتحة بمقدار . يوضع العنب في أكياس من خيش اوصى الرب بتنظيفها جيدا . يرفس الكيس الممتلىء بالأقدام ، والحبات الندية ، تنز ماءها العطر . يتجمع السائل وينساق مع الساقية الصغيرة نحو الفتحة . يترقرق في السطل . اوصاكم الرب بتنظيف اقادمكم جيدا . إرفسوا حتى ترتفع لذتكم . كم هو لذيذ هذا الرفس . اجمعوا معصور العنب في سطول واطبخوا نصفه

حتى يتصاعد منه بخار الماء ، واخلطوا النصف بالنصف ، ثم اغلقوا على فوهة الخابية بالطين . ماء الحياة ايضا ، تين مقطر في قطارة على بخار الماء . بهذه الطريقة ستكون العالية قد حضرت ما يكفي من النبيذ وماء الحياة لليلتنا البيضاء . هذا شراب من ربكم . الشراب الكاشير . امنحوا عقلكم الحقيقة من دينكم . تباهوا بهذه الأرض التي عليها ولدتم . ها هم يستضعفونكم . ارفضوا ان يصبح دينكم لعبة سياسية . انها لعبة الثعالب التي تأتي من وراء البحار . معتوه انا ها هم يأتون بالهدايا ورسوم العقارات واللآلىء والرب يهبها الى جبل صهيون . انهم ايضا ، يمركزوننا في قلب الديناميت . اسألهم لماذا لا يساكنون جوار جبلك المحبوب أيها الرب . يدفعون بنا الى الرعب . كيف يكون شعب الله المختار شعبا للرعب ؟ طائر فراولا يساكننا ، الفدائي ، والى اين المفر ؟ نريد الحياة والقوة . نريد الينبوع ولا نريد وادي الدماء ، صيرناه حفرة لزرع الديناميت ، **وسويناه طائرا روحانيا يرى ولا يمسك باليد ، يقض مضاجعنا . نريد الخلاص ، نريد الخلاص ، نريد الخلاص .**

***

مقبرة للكارنفالات .
من هنا أبدأ .

انا السليط الجارح . أنا النسغ المتمرد على جدوة النطفة السوداء التي استوت عروقا . أيكون ذلك الطقس الاحتفائي كرنفالا للأقنعة ؟ على من تنطلي اذن هذه اللعبة ؟

يمارسون احتواء منطقة الغيب في ذاكرة الشعب ، كذبا أبيض في واضحة النهار ، يساندهم محترفون آخرون للكذب اليومي . هكذا يقدمون وجبة الكذب التي تم طبخها في مطبخ واحد . انا السليط الجارح لا أعرف كيف أراوغ الكلمات . انني انفثكم كما ينفث المسلول دمه . انا الجسد الهارب من دمه . ينخر الذات مرض الانفصال . الدم والجسد هما مدار الدورة ، تاريخ العرق وموروث السلالة . ما هو الجسد وما هو الدم ؟ التيه

الايجابي ينفض عن دم الجسد طعنة الغدر الصهيوني ، ويغدو ذلك التيه دورة أخرى في نقيض المجال .

***

ها صوت حنة يدعوك ، يتاح ، صموئيل ، جاكوب ، عجونة ، موشي ، ابراهام ، ازاك ، ازاك يحبك ، وعليك يتوكل . كن لنا صخرة حصن وبيت ملجأ لتخلصنا ، لأن صخرتنا ومعقلنا انت . اخرجنا من الشبكة*، وسرحنا في أرضك الزهرة . ما الفائدة من دمنا اذا نزلنا الى الحفرة ، وابتدأ الظلام ؟ ما الفائدة ؟ هذا نورك يزيد النجمة تألقا . هذا صوتك في المياه . في الرعد ، في السماء الأزلية . ها هو صوتك يولد ونحن له سامعون .

يأتونك بالاثم وانت تدثرهم بالتوبة .

يأتونك بالنار في الكف ، وبدماء الخطيئة فوق الجسد ، وانت تعطيهم فرحتك .

***

تجمعوا في الساحة ، بشرات سمراء وشقراء ، أزياء متحررة وأزياء رسمية . أحدهم يدخن الغليون ، ويمسك بيده حزام كلب نابح يريد ان يذهب بعيدا .

السواد .

وجوه ناظرة الى الرب .

كانت العالية تصرخ . في يدها كأس ماء الحياة . ازداد شعرها بياضا ، إحمرت أوداجها وازدادت قصرا في ثوب السواد . تأمرهم ، تعالوا هنا ، حافظوا على النظام . قفوا صفا واحدا ، انت هنا ، وانت هناك ، سوف تلتقيان فيما بعد ، في الليلة البيضاء ، توزعا الآن . نريدكم صفا واحدا . البقرة على وشك ان تأتي ، المسكين ازاك مارسيانو ، المقاول ، صاحب شركة البناء ، تعرفونه ، انه يتضرع ، يشتاق لأن يتراءى قدام الرب .

قصــة

ناولوه كأس ماء الحياة عندما يدخل باب المزار . افرحوا به . لانه يفرح بان يتراءى قدام الرب . كفوا عن القبل والثرثرة . ما جئتم الى هنا لتكونوا كالقطط في شهر يناير ، عندما يصيبها جنون الشبق ، ومع ذلك ، فسوف نعطيكم الليلة البيضاء . الآن تعالوا صفا واحدا .

يتقدم ازاك ، بقبعتهالسوداء وبذلته الفاخـرة السـوداء كذلك . ربطـة العنـق سوداء . البياض الوحيد هو بياض القميص الحريري . النظارات سوداء ، يتقدم ازاك بخطوات بطيئة ، رافعا رأسه الى السماء . رفائيل ، ولده الصغير ، يمسك بيده اليمنى ، وعلى رأسه طاقيته الصغيرة المطرزة الحواشي بخيوط صفراء لامعة تحت الشمس . من خلفها العربة ، وهي شبيهة بالهودج ، مغطاة بأستار من ثوب احمر زاه . يجرها بغل أدهم ، يتجاوز الموكب مدخل المزار . الصف البشري في وقوفه المتطلع .

السواد .

القبعات .

الصمت .

بطيئة مسيرة الموكب ، توقفت العربة بجوار الأحجار السوداء ، ظل ازاك شاخصا الى سماء الظلمة لا يرى شيئا . همس رفائيل في أذنه :

ـ وصلنا الى الحفرة .

كان صف الواقفين قد استدار نحو نفسه ، من الباب الى الحفرة ، وشكّل دائـرة حول العربة . أزاحوا الستائر . ظهرت البقرة ، صفراء فاقع لونها ، مكللة بحلي الذهب في العنق ، وعلى الظهر ، والسيقان . اقراط أحزمة وأساور ، سلاسل منقوشة ، مرصعة بالحجارة الكريمة ، خواتم ماسية . نظروا باعجـاب الى قطـع الحلي المثبتـة على قماش حريري أزرق ، مُلَبَّس على ظهر البقرة الصفراء . رفعوا القبعات عن رؤ وسهم . ازاك لا يراهم ، ومع ذلك فهو يشعر بالفرحة ، يتطلع الى الظلام حواليه ، علّه يرى شيئا . يهمس له رفائيل :

ـ لقد رفعوا لك قبعاتهم .

ينزع رفائيل طاقيته ، ويمسكها بيده .

وقوف .

صمت .

ظلام في عيني ازاك .

لمعان ذهبي وهاج فوق ظهر البقرة .

أعطنا من نورك ايها الرب . اعطنا البصر والبصيرة . هذا ازاك المسكين ، الذي سكن الظلام عينيه ، يعطيك بقرته الذهبية ، وأنت تهديها الى جبل صهيون . أعطه من نورك حتى يرضى .

يتقدم ازاك نحو الحفرة ، يقوده رفائيل . يستلقي فوق القبر ، كتلة سوداء فوق سواد حجري . يزيح رفائيل النظارتين عن عينيه . يأتي الحزان يتلو من كلامه المقدس . أغلب المتحلقين لا يفهمون شيئا . تنبسط اساريرازاك . يعلو لغط الحزان . كل العيون تركز نظراتها نحو عيني ازاك .

أعطه البصر والبصيرة .

أعطه البصر والبصيرة .

أعطه البصر والبصيرة .

البقرة واقفة . العالية تنظر الى بريق الماس ولمعان الذهب . هذا للرب . ونصيبها من هدايا ازاك ؟ اغتم صدرها . قتلتها الكآبة . الحزان يلغط . العيون تتركز حول عيني ازاك ، الذي ضاع جسده في سواد اللباس وسواد الحجارة . ازاك يفتح عينيه . يبكي . دموع ازاك سخينة . تنهمر على الخدين . العالية تنادي جوزيف ، ليوزع كؤوس ماء الحياة على المتحلقين حول الحفرة . يخزر الحزان جهتها . تفهم ان الوقت لم يحن بعد . يعلو لغط الحزان . يفتح فمه ويغلقه وكأنه يلهج قطعة لحم ساخنة . لا أحد يفهم كلام الحزان . ازاك المسكين ، هذه دموعه تتضرع للرب . يطوي الحزان دفتي كتابه ، ويتوقف عن اللغط الكل ينظر الى عيني ازاك .

السواد .

القبعات .

الصمت .

ينهض ازاك الأعمى عن القبر وجسده يرتعد . يمسكه رفائيل من يده ويتراجع به الى الوراء ، خارج حلقة الواقفين . يتوزعون على الساحة الفاصلة بين الميعرة وباب المزار . يظل القبر وحده . الحزان يتوارى خلف باب البيعة . ازاك يبكي . قادوا البقرة الى احدى الغرف ، وأغلقوا عليها بالمفاتيح وسلموها الى الحزان ليسلمها الى دافيد عمار عندما يأتي .

كان جوزيف يوزع كؤوس ماء الحياة . عادوا الى القبل والثرثرة . العالية تضحك ضحكا يشبه النشيج . تشرب . تفرغ في جوفها كثيرا من الكؤوس ، وتضعها على حافة أحد القبور الرخامية . قالت وهي تضحك :

ـ المسكين ازاك ، ليس له اليوم حظ في السماء ، سيكون حظه في العام القادم .

لم ينتبه اليها أحد ، كانت تهذي ، وهي تتجول بين القبور .

ونصيبي انا من الذهب ؟ ربكم عمران لا يأكل ولا يشرب ، ولا يقود لكم البنات ، وهو ايضا لا يؤثركم بالغرف الواسعة المفروشة . لا تنسوا العالية . ان نسيتموها حلت بكم اللعنة . حزانكم ، هذا القرد العجوز ، لا يعرف كيف يتلو الكتاب . تعالو الى العالية تعلمكم امور دينكم . سترونها كيف تغدو اكثر شبابا في الليلة البيضاء . لا تنسوا انها ما زالت لها عيون ترى ، وقلب خافق . ها ثدياي . ها ساقاي . ما بها ؟ ها خصري المشدود . اعطوني كأسا . أعطوني رجلا . اين رجولتكم ايها المخصيون . ها سوءتي . ها فرجي لم يشتعل شعره شيبا . هاكموه . ها سوءتي . هاكموها . اعطوني شابا جميلا أشقر . لقد تعبت من جوزيف . ها بشرة ساقي ناعمة . ولا أحد منكم ينتبه الي . أغربوا عنا ايها الكلاب ، واتركوني وحدي ، أقصد ، مع جوزيف . لم يعد فيكم من يموت هنا . كلكم رحلتم . ماذا نفعل بهذه القبور ؟ نحرسها انا وجوزيف ، نبول

على قبر ربكم عمران . لن تخرج الحمائم هذا الموسم ، ما دمتم لا تحبون العالية . لن يطلع القمر ساعة الهيلولة . لن تروا وجه ربكم . سيكون غاضبا منكم . اما أنا فسوف أبتز كثيرا من اموالكم ، سترون ، بكأس ماء الحياة ، بغواية البنات الى فرشكم ، افعلي هكذا ، لا ، هكذا ، على ظهرك ، من هذه الجهة ، تستلقي فوق قبر وتفتح ساقيها للفراغ . تحركهما فوق وتحت ، على هذا الجانب وذاك . تتلوى ، تنغل ، تبكي . تبصق على القبور ، كلاب . سترضخون لكل الطلبات . انا الرب عمران . انا العالية . انا عرابة هذا الكون الصغير . سترون .

***

حملنا قلوبنا معنا وجئنا الى بيتك . تقبل منا الدعاء .

هللويا .

***

شمس مختنقة صفراء . السماء رمادية مثقلة بالسحب في هذا النهار الربيعي . تلوح الشمس من وراء الغيم وكأنها فاقدة للاشعاع . لا شمس . لا سحب . سماء بدون غيم ، رمادية ، ذات رائحة تشبه الاحتراق ، اشجار الزيتون ، وحدها تبدو زاهية في خضرتها اللذيذة .

حومت طائرة الهليكوبتر فوق ساحة الفراغ . رفعوا نحوها أعينهم . اختفت وراء الأشجار . عادت من الجهة الأخرى ، من فوق الميعرة . تابعت تحليقها الأعين . الأزيز الواطيء يشد الأعناق الى السماء . حطت الطائرة . قفز منها عسكريان الى الأرض ، تجمع حولهما الرجال . جاءت العالية راكضة .

ـ شيدي . آشيدي . شيدي . (سيدي) .

أنزلوا من الطائرة موائد كبيرة ، صفوها في الساحة . صعد العسكريان وارتفعت الطائرة . أتوا بمناديل بيضاء وبسطوها على المائدة ، زينوها بمزهريات ، وضعوا عليها

الأكواب والأباريق . جوزيف والعالية يركضان بين الغرف وبين مكان صف المائـدة . الآخرون تواروا خلف الغرف . كانوا يرتدون ملابسهم ويتعطرون . حطت الطائرة مرة اخرى . أنزلت صناديق كبيرة مملوءة بالأطعمة والفواكه . حملت تلك الصناديق الى احدى الغرف . الحزان واقف بباب البيعة في انتظار مهمته الخطيرة ، في يده اليمنى كتابه ، وفي اليسرى مفاتيح غرفة الهدايا . بعد حين سوف يطلع عليهم دافيد ، الوقـور الأشيب ، ليقرأ خطابه باسم الجالية . لا بأس المهم هو طلوع الرب عمران من الحفرة .

كانوا قد تجمعوا حول المائدة ، وقوفا.المسـاء كئيب غائـم ، الليل على وشـك ان يخيم . حطت مجموعة من طائرات الهليوكوبتر . نزل دافيد عمار . نزل المسـؤ ول عن المدينة ، بزيه الرسمي العسكري.عمار يرتدي الجبة . يتقدمان ، ومن خلفهما صف من القبعات السوداء . حياهما الحزان ، الكتاب بيسراه . سلم المفاتيح بيمينه الى عمار .

وقوفا على الأقدام قدام حفرة الرب . صعد عمار والمسؤ ول عن المدينة الأدراج ، ألقوا بالشموع على قبر الرب . أضرموا النار . تلألأ السواد السنة نارية وحشية . سواد الحجارة كان يمتد لهيبا كثيفا يرتفع حتى يلامس الشجرة . تعلو النار . الواقفون صمتا . الضاحكون في السر سخرية . الباكون في العلن خشوعا ورهبة . الحـاضرون اجسـادا الغائبون حضورا المراهنون على طلوع الرب تقربا المستحمون عرقا المتلذذون اشتعالا المتعجبون غرابة المتقززون حقارة المنتفضون احتجاجا على الطقس . كان سواد الحجارة قد توهج نارا حامية نـارا باردة . حمرة صفراء زرقاء بألسنة اللهب تحتفل بالرب . رائحة الشمع . أحرقوا قراطيس اخرى .

ـ القمر . أين القمر ؟

قال عمار ، نظروا الى السماء التي كانت غائمة . قمرك لا يأتي هذا العام . سماؤك لا تريد ان تستعيد نقاءها الأزلي .

القمر .

السماء .

المائدة .

النار .

الشجرة .

القبر .

الوقوف .

الحفرة الآن مشتعلة ، نارها لا تهدأ ، تتأجج مضيئة مساحة ظلامية في ليل أسود . تنعكس ألسنة اللهب على الوجوه الناظرة الى عمار . يفتح عمار اوراقه ويتلو الخطبة :

***

يسقطفم عمار فوق نار القبر ، ويحترق كل شيء ، حتى يتبخر مع رائحة الشمع . والآن يأتي دور المسؤ ول عن المدينة . كان موصى بان يقول كلاما جميلا ، في غاية الرقة والعذوبة ، غزلا عذريا خالصا للسواد . تغزل المسؤ ول عن المدينة . تحدث عن وحدانية ربوبية الرب الأعلى . والاهكم الاه واحد . البشر يتوحدون في انسانيتهم . فمه ينفتح وينغلق ، عيناه على الحفرة . الحرائق مشتعلة . من فمه يخرج فيلق للمدرعات ، لواء للمشاة ، تجريدة للجولان وأخرى لسيناء . من فمه يخرج عار الصلح ، الصلح خير ، الصلح محبة ، الرب أوصى بالمحبة . كلامه الجميل هذا كان غزلا ، غازلونا نغازلكم . نحن أولياء الأمر في هذا البلد أصحاب الحل والعقد . اغمزوا لنا نغمز لكم . اتبعونا نتبعكم . الطريق واحد والعشق واحد ، عشقنا .

ـ من قتل عز الدين قلق ؟

ـ الخلاف العقائدي .

ـ من عطب بسام الشكعة ؟

ـ تدابيركم ضد العصيان .

والبقية تعرفونها . افسادات صديقكم . رأيت كاريكاتيرا لقدم بسام الشكعة وهي ترسم بأصابعها علامة النصر . ما هذا التجذيف ؟ هذا أمور لا تهمنا الآن . ما يهم اننا

ضيوفكم هنا ، ولستم ضيوفنا ، أخاطب بصورة خاصة أولئك الوافدين من بلاد ما وراء البحار . الله والاميركان في ضيافة الرب عمران . ها مائدتكم مبسوطة . لقد تصالحنا . النسيان يداوي كل شيء . انسـوا حرب رمضان المجيدة أُه ، هكذا تعودنـا ان نصفها ، عفوا . نسينا حرب حزيران . كان أخطاء جميلة قادتنا الى هذا السمو الرباني ، الى التسامح ، متى تخاصمنا ؟ في الحقيقة نحن واياكم لم نتخاصم ابدا . أنتم العقلاء ، العارفون بأمور السياسة والكياسة . تعالوا أقبلكم يا أحبابـي . تعالـوا أقبلـكم واحـدا واحـدا . أمرونـي بأن احبـكم . أنتم فراشي وزينتي . أنتـم الصفقـات والاعمال التجارية . عفوا . ما أمروني بان أتحدث عن نفسي لكي لا أربح هذه الصفقات وحدي . أيضا لم يأمروني بأن أشير الى الشعب ، لأن هذا يذكركم بالحزازات التي في النفوس . شعبنا لا يحبكم . الزمن كفيل بان تصبحوا محبوبين عند شعبنا ، سوف نعمل على ذلك .

عفوا ، لقد نسيت الأوامر . الخلاصة اننا نحبكم . الرب عمـران يرعانـا ويرعـاكم ، والسلام .

***

تتهشم افكلمات ، يسقط فم المسؤول عن المدينـة في حفـرة النـار . يهبـط عمار والمسؤول الأدراج . يختلط السواد بالسواد . يخبو تأجج النار . يلقون اليهـا بقـراطيس أخرى من الشمع ، في الوسط ، وعلى الجوانب ، لهيب أصفر في ليل ربيعي بلا قمر ، اه ، تذكروا القمر . لماذا يغيب عنا في هذه الليلة المباركة ؟ في أي مكان آخـر يطلـع. قمر الربوبية غائب عنا . يا أبانا لا تحزن لذلك . ناتيك بقمر من الفضة ، مثل الكرة التي نحت عليها الشريف الادريسي خريطته للملك النورماندي ، ناتيك بقمر الفضة وانت تهـديه الى جبـل صهيون ، ماذا سوف تنحـت على هذه الـكرة الفضية ، قمرك ؟ جغرافية جديدة للعالم ؟ أرض ميعاد تزهر بحقول الخصب ؟ نجمة مضيئة ؟ قبعة سوداء أم طاقية صغيرة مطرزة ؟ أرسم عليها ما تشاء ، فهي تقرب منك ، وانـت تهديها الى جبل صهيون ، ولتكن قمرك الذي لا يغيب ، رضيت أم ما زلت ؟

يختلط السواد بالسواد .

تجمعوا في الساحة ، قرب القبر ، تحلقوا حول بقعة النار الحجرية الصفراء . بدأ الهمس . الضحكات . انعكست السنة اللهب على الوجوه . نظروا الى الشجرة .كان الحزان يتباهى بجبته السوداء المطرزة . عمار يرتدي الجبة كذلك . الكلام يتشابك في شتى الموضوعات ، يرسم خطوطا جوية للطيران بين القارات ، يسقط الكلام في اسرائيل ، يضيع منها ويتوزع نحو خطوط الجو ، يسقط في الحفرة ويحترق .

الشجرة .

سمعوا رفرفة ، رفعوا أبصارهم . الجانب المحترق من الشجرة ، تلامسه ألسنة اللهب . في الجانب الآخر الأخضر ، اصوات ورفرفة ، عيونهم مشدودة الى فوق . القلوب تخفق بالفرح . تماسكوا بالأيدي . ها هي الحمائم ، انظروا ، ها هي ، رفّ سرب فوق الشجرة ، حام فوق الرؤوس ، البياض ، انظر ايها الرب ، ها هو داود يعوضك القمر الغائب ، انظر ، ها هي الحمائم ، رَفرف السرب حول الشجرة . ضحكت القلوب . دمعت العيون بالفرح . دعاهم عمار الى المائدة ، كلوا واشربوا من المائدة . الرب يرضى عنكم . العالية تركض ، صفوا الكؤوس ، اين هي قوارير ماء الحياة ؟ اشربوا . الرب معنا .

تقابلت الوجوه ، الشموع مضيئة ، ماء الحياة ، المائدة .

قال عمار :

ـ هذا هو المن والسلوى .

قال المسؤول عن المدينة :

ـ وانزل عليهم مائدة من السماء .

تضاحكوا . نسوا الحمائم ، كلام القارات الذي يشبه خطوط الطيران كلام لا ينتهي ، الثرثرة ،القبل ، مويز وحاييم ضاعا في الازدحام . حنة ويتاح وصموئيل على المائدة . ازاك يبكي في الغرفة ، وولده رفائيل بجانبه يواسيه . فراولا منسية ، وربما تكون

الان قد رحلت ، في صدر المائدة ، عمار والمسؤ ول عن المدينة ، الحزان الى جانب عمار ، من حين لآخر يتهامسان حول مقدار الهدايا . المسؤ ول يضحك ، يشرب من ماء الحياة .

رفرفة هادئة في أعلى الشجرة ، ناعمة كأنها تأتي من وراء الزمن ، رفعوا اعينهم ، الشجرة منقطة بالبياض ، لذلك البياض عيون صغيرة سوداء ، تشبه نقط مداد على ورقة بيضاء . العيون الصغيرة السوداء رائية ، مشعة ، تتحرك فيها جذوة اشتعال ، قفز سرب البياض من جهة الشمال العيون مشدودة الى كتكلة البياض ، توزعت الكتلة طيورا بيضاء في الفضاء . انسلّ من بينها طائر يهمي بمنقاره ويميل بجناحيه ويقترب من عين عمار ، يبدأ ، ويعطي اشارة الانطلاق للسرب . تتراجع الأجساد ، تسقط الكراسي ، تنقلب المائدة ، تدمى العيون .

وجوه دامية ناظرة الى البياض برعب .

البياض يصارع ، يحتل مساحة واسعة في السماء ، يختطف حبات العيون ويحلق في فضائه الرحيب . حاول المسؤ ول ان يمسك طائرا ، ها هو ، ينط ، يعود لينقض على العيون ، يميل بجناحيه ، يمسكه من العنق يمسك فراغا أبيض مثل الرغوة ، سرعان ما يتلاشى من بين اصابعه . البياض يتكتل ، يشكل بقعة دائرية بيضاء فوق الاجساد الصريعة ، تتحرك البقعة نحو الشجرة . تخف اصوات الرفرفة شيئا فشيئا .

قال المسؤ ول :

ـ نحرق الشجرة ؟

قالت اصواتهم الباكية :

ـ الشجرة مقدسة .

قال بعنف عسكري :

ـ يلعن دينكم ، من أحرق المسجد الاقصى ؟ السياسة لا تعرف القداسة .

نظروا اليه من وراء دمائهم بدهشة ، امر المسؤول رجاله باحراق الشجرة . أبعدوا الأجساد المدماة . أفرغوا علبة نفط حول الأغصان . البكاء ، ضاعت شجرتنا المقدسة . ماذا بقي في هذا المزار ؟ الرب عمران يتوجع « اللعنة » . حلت بكم اللعنة . تطقطقت الأغصان واشتعلت . تصاعد دخان أسود . رفت كتلة البياض من وسط الدخان وطارت نحو غابة الزيتون ، رأوها تسافر سفرها اللذيذ ، وتعود الى غابتها الرائعة .

أراد عمار طست ماء ليغسل الدم عن وجهه وجبته . نادى العالية ، أين العالية ؟ اختفت ، أين جوزيف ؟ فر خارج المزار ، جاءوه بالطست ، دعاهم الى غسل دمائهم واظهار الصبر والتحمل . سيعوض لكم الرب . اصبروا وصابروا فأنتم الحصيد في الحقل ، وأنتم الماء في المرعى وأنتم من قضيت لهم الأرض يا أيها الملأ . انتم شعب الخروج ، نضدوا مائدة الرب ، وسيرعاكم ، ويغفر آثامكم ، تعالوا لُمّوا اجسادكم ، البركة اخت المحنة ، والمؤمن مصاب ، تعالوا يا أحبائي ، امسحوا دمعتكم .

أَنهضوا أجسادهم نحو مكان وقوف عمار ، عند أعلى الأدراج ، النار انطفأت ، والشجرة احترقت ، وطعام المائدة تناثر على الأرض ، تجمعوا حول الحفرة ، أضرموا النار . مسحوا دمعتهم ودماءهم . الكتاب بيمين عمار ، يفتحه ، يتلو عليهم ما يعلمهم حكمة الرب الأعلى خالق السماوات والأرض ، الصمت ، حتى البكاء كان صامتا ، حتى الألم كان صامتا ، أقل المسؤول طائرة الهيلوكوبتر وعاد الى مقره متقد الرأس سكران ، لا يدري ان كان هو الذي احرق المسجد الأقصى أم أنهم هم الذين أحرقوا شجرة الرب عمران . يضحك ، يدخن ، يغلق عليه باب المكتب ، يضع رجليه على المنضدة ، وينام ، يطلق عليه الرصاص من مسدسه ، يتساقط الرصاص باردا ، ينقض الطائر على عينيه ، يتوجع ، يطلق الرصاص على رأسه ، ويسقط قتيلا أعمى .

عمار يتلو الكتاب ، يتصبب العرق من فوديه ، دمعة الحزان ساخنة ، واقفون ، الذهول يختلط بالألم ، شعب بكاء ، آثم ، ختم عمار تلاوته ، نظروا الى ألسنة اللهب

التي تتراقص بينهم وبينه ، أوصاهم بالصبر ، ذكرهم بان الرب غاضب من هداياهـم القليلة في هذا العام ، ومع ذلك سنعطيكم الليلة البيضاء غدا . ناموا واطردوا عنكم احلام السوء . صلوا وتباهوا بكم .

■

انتظرناك وحفظنا طريقك ، القوة فارقتنا ونور العين ليس معنا ـ عُمْي لا نبصر ـ هنا دمنا على الأرض . مِلْ علينا واسمع صراخنا وأصعدنا من جب الهلاك من طين الحمأة وأَقِمْ على صخرة اقدامنا . أنت رميتنا بهذا الطير ينهش لحمنا ويفقأ منا العيون . انت لا تخرج معنا . شعب بكاء نحن ، آثم ، فلا تجعلنا نتراءى قدامك ان لم تغفر آثامنا وتضمد جراحنا . الطير طيرك ، والغفران غفرانك ، فمتى تخرجنا من المحنة ؟ انـت تتركنـا في الظهيرة نشوي أجسادنا على نار الرمل ، ونحن نبحث في السياسة عمن يحمي ظهورنا من الرصاص . وجوهنا أيضا ، عيوننا ، معرضة للرصاص ، أجسادنـا معرضـة للابـادة ، وهذه دموعنا ، أسناننا تصطك ، مفاصلنا ترتعد ، أزرع فيها السداد والقوة ، انتظرنـا قرب شجرتك المحترقة الصماء ، على باب بيتك ، هنالك سوف نأتيك ، ناولنا يمينك ، أعطنا قربك ، أسلمتنا الى غمر الماء وظلام الجب . وديان الموت تستقبلنا . تفتت لحمنا ، أنهدر دمنا ، دقت اعناقنـا ، شجـت رؤ وسنا . تناثـرت عيوننـا على قارعـة الطـريق ، اختطفتها الطيور الطائرة وغابت خلف غابات الزيتون ، أدميت قلوبنا وخربت عشنا ، كن لنا توابا . أهدنا الى نورك السماوي ، انت تصيرنا خرابا ، ترمينا بطيرك ولا تجعلنـا نتراءى قدامك ، لك يوفى النذر ، ازاك أوفى بنذره وانت خيبت مسعاه ، ازاك الآثم ، لا تجعلنا مثله ، اجعلنا مع من تحب ، عمار ثعلب ، قلبه غير ثابت في أذنه الصلصـال لا يسمع حكمتك التي بها أوصيت ، لص مخاتل يحب الذهب ، يتاجر بنا وبك ، اللهم كسرّ اسنانه في فيه ، وأرتفع بنا الى غمامك ، وأغرقه في أنهار حممك البركانية . يزرعوننا في قلب الديناميت ، في القدس ، الرعب يلاحقنا ، الرصاص يصطادنا في الشوارع ، بأي قوة غير قوتك نحمي المستوطنات ؟ رب الجنود انت ، بأي جاه غير جاهك نحمي ظهورنا من الرصاص ،وصدورنا ايضا ؟ بأي قدوس نسبح غيرك ؟ في القـدس نظـل كالأسماك في

أقفاص الزجاج ولا أحد يرغب في رؤ يتنا . نرى انفسنا في كآبة ساعة الحزن ، في انتظار من يصطادنا رخصا ، ما قولك في الفدائي ايها الرب ؟ ما قولك في اقوال الراكاح ؟ انت لا تحب الدم . قدوس انت ، سلام انت ، علمنا كيف نحيا ولا نكون من الذين صبغت أرجلهم بالدم ، ولا نكون بغاة طغاة من العلاء يتكلمون . أعطنا قربك ، أزدهر في نورك ونَتَباهَ في عشب حقلك ، انت تعرف قول الذي انتشلته الصبية من الماء . رفعت الأنهار اليك صوتها وسمعت قول من اشتكى اليك تلألأ واصعد من حفرتك الينا . لا تقتلنا زناة سكارى ، ظلام نحن ، زوال ، عمارات القدس صارت شظايا ، هكذا الحديد والحجر ، اما نحن ، فأشلاؤ نا في نهر الأردن ، نأكل الرماد مثل الخبز ونمزج شرابنا بالدموع . أسناننا تصطك ، ومفاصلنا ترتعد ، أيامنا كظل زائل ، ونحن مثل العشب يبسنا . شجرتك احترقت ، وقلبك ما يزال نابضا تحت حجارتك السوداء . أوصيتنا بأن ندثرك بالحجارة ، ونضيئها لك باحراق الشموع ، ها نحن ، فمالك لا ترضى ؟ اجعل عينيك نحونا وأذنيك الى صراخنا . العصفور وجد بيتا . الفدائي وجد خيمة . اما نحن فوجدنا عمارات تهددها الزلازل . العاصفة تروعنا . رياح الصحراء تقتلع نبتتنا التي تنمو على السطح ولا تمد جذورها في الأرض ، نارنا باردة ، شرابنا مزيج من الرصاص والدخان والدموع ، فالى متى ايها الرب تغضب كل هذا الغضب وتوقد جمرتك لتحرقنا ؟ أعطنا الهدأة والسكينة . أعطنا وجهك ، اجعلنا نتراءى قدامك ، ابسط لنا خدك ، ارتفع بنا الى غمامك ، وأرنا نورك .

***

غاب الليل غاب النهار ، جاء القصف جاء الرعد جاء يوم الحجارة . دفقة من مطر ساخن ، انهضي أيتها الأجساد ، تواصل تدفق المطر الشبيه بالأحجار ، تهاوت كواكب من ثلج حجري قاس . انطفأت أنوار الشموع . تثاقلت الأجساد بالنهوض . تحركت الطيور البيضاء من جهة غابة الزيتون . أغارت على الأجساد البليلة تأكل حبات العيون ، وتشق الصدور بمناقيرها الحادة ، اغتسل الدم بالمطر والحجارة الثلجية . المطر لا يتوقف .

الطيور البيضاء تتكاثر ، كرات الثلج تقـذف الأجسـاد والشجـر بغضب ساطـع ، ثلـج كالرصاص ، ثلج كالموت ولا شهوة . الشجر عار ، الموت عار . أرض بيضاء ، إبْيَضَّتِ الأجساد ، إبْيَضَّ كل شيء . ابيض كل شيء .

مايو/ يوليو ١٩٨٠

هامش : كل تناص مع قداسة كلام ما ، هو محض صدفة املتها خدعة القصدية .

حنا مينة

الرواية ديوان العرب في القرن الحادي و العشرين

أجرى الحوار : عادل يازجي

في عالم حنا مينة الروائي ، مساران اثنان ، ينطلقان من زاوية نظر واحدة ، وهما : اللغة الشاعرية العفوية ، لغة الحياة اليومية لشخوصه ، وهي في الوقت نفسه مثقلة بالرموز لكنها رموز واضحة المآل .

وفيض من الشحنات الانسانية التي يزخر بها عالمه ، في كل حدث ، وفي طبيعة نمو شخوصه ، حتى لتبدو شخوصه في ذاتها طبقات تتصارع ، كما تتصارع في واقع المجتمعات البشرية ، وذلك لتباين تلك الشحنات وتناقضها .

اما زاوية النظر ، فهي موقف مؤدلج ممنهج ، يتغلغل في متاهات عالمه الروائي ، يوحي به تارة ، ويجسده تارة أخرى ، وهو يرسم بشاعريته تلك حدود الامكان والاحتمال من خلال رصد حركة التاريخ ، باعتبارها فعلا انسانيا ، علاقته بقوانين التغير والتبدل والتطور في حركة المجتمع ، علاقة جدلية .

صحيح أنه عفوي ، تنبع أفكاره من الحدث ، ومن حياة شخوص رواياته ، لكنها عفوية صدامية ، صدامها الأول مع المألوف السائد ، وصدامها الثاني مع الثوابت الاجتماعية والفكرية التي تحولت الى أصنام صنعناها بأيدينا ، ويكفي كي تكون صدامية انها واقعية ، تمثل في المجتمع

مجموع رموزه الحياتية والفكرية ، ان في شخوصه ، او في قوانين وجوده وتطوره .

أعماله الروائية لا تحتاج الى تقديم او تفسير ، فهي تقدم نفسها واضحة جلية ، تستقي عالميتها من البيئة المحلية المغرقة في الخصوصية ، حتى لكأن أخص الخصوصيات أكثرها عمومية بل عالمية .

في هذه الأسئلة المحدودة العدد ، أحاول ان أتبين خصوصيات نظرته الى الانسان والوجود والانسان في الوجود ، لتكون هذه الخصوصيات الى جانب أعماله الابداعية ، توضح طرفا من الذات المبدعة ، وطرفا من الأرضية الفكرية التي تقف عليها ، وفي الوقت نفسه تشكل اضاءة جديدة لعالم هذا الروائي الكبير .

بالطبع لم أكن أبغي الجدل من وراء هذه الأسئلة ، لذلك أكتفي بطرح السؤال المحدد ، وأنتقل بعد الاجابة الى السؤال الجديد ..

* * *

■ عادل : ــ غنى اعمالكم الروائية يوحي بغنى تجربة حياتية معاشة ، مليئة بمرارة دفينة ، نشعر بأنها تحرك استبصار الكاتب لذوات شخوص رواياته .. ما رأيك ؟ هل تحدثنا عن تجربتكم الحياتية هذه ؟

■ حنا : ــ غنى تجربتي الحياتية صحيح ، ولكن غنى تجربتي الروائية ما زال موضع شك ، في نفسي على الاقل . اعرف ما سوف يقال بعد قراءة هذا الكلام : « هذا تواضع ، هذا تواضع مبطن بالغرور ، هذا تواضع كاذب » كل هذا صحيح ، وانا اعرف ان التواضع كالغرور ، كلاهما نزعة بورجوازية ، ولا احبهما معا ، ولا اطلب من أحد ان يصدقني .

لقلب القارىء الكريم أقول : انا انسان غير مغرم بكل ما انتجته أدبيا وبيولوجيا ، لان كل ما انتجته كان دون طموحي ، واسوأ ما في الأمر ان طموحي لا يرتكز على مقومات تبرره ، لكنه لا ينتفي ويظل طموحا اتعذب به .

امام اللغة ، والاجناس الادبية من رواية وقصة وشعـر ، امـام العصر وانجازاته التكنولوجية أقف مشدوها ، عاجزا عن الفهم ، وسيكتشف الناس ، الآن او بعد موتي ، ان تهمة الذكاء التي لا أدري من الصقها بي ، لا اساس لها من الصحة ، وكذلك كل التهم المماثلة التي أضحك منها في سري ، واقول لصورتي وانا اقف امام المرآة : أيها الأحمق الكبير ، لو بقيت راعيا ، كما كنـت في الطفولة ، او كنت كاهنا ، كما ارادتك أمك ، لارحت واسترحت .. ملعونة الكتابة كلها الى يوم القيامة .

تسألني عن تجربتي الحياتية الغنية كما تقول ، وبودي ان أعرف : هل كانت كذلك حقا ؟ واذا كانت فما الفضل لي فيها ؟ لقد عشتها لأنها فرضت علي ، كما يعيش اي انسان ، أية حياة تفرض عليه وهو طفل ، فلماذا يكون من حقي ان اشعر الآن بالزهو ، ولا يشعر الآخرون بمثل زهوي ، اذا كانوا قد عاشوا حياة اخرى ، سعيدة ، مغايرة لحياتي ؟

ما أريده ان كل حياة يمكن ان تكون غنية ، اذا عرفنا ان نفيد من غناها ، وان نوظفه لاجل الحياة نفسها ، لاجل الناس ، كل الناس ، حتى اولئك الذين لم نر لهم وجها ، والفارق الوحيد ، بين حياة وحياة ، هو في الثمن المدفوع لاجلها ، الحب حياة ايضا ، ولكن ، حتى في هذه المسرة الروحية ، لا بد من دفع الثمن واذ ذاك يشعر المحب ان من حقه ان يتمتع . لا شيء أضر من المجانية ، وهذه المجانية يمكن ان تكون في الطفولة الشقية كما تكون في الطفولة السعيدة ، والمهم ، بعد ذلك ، كيف نستخلص النتائج ، وأين نقف ، في أي موقع ، في أي معسكر ، ونحن نستخلص نتائج حياتنا البعيدة .

اقول ذلك حتى لا يأتي انسان ويزعم انه لم يعش حياة فقيرة ، لذلك لم يعش

حياة غنية ، وانن هو معذور اذا لم يستطع ان يغني انتاجه بغنى حياته ، مارسيل بروست لم يعش الحياة التي عاشها مكسيم غوركي ، لكن الكاتبين انتجا رائعتين كبيرتين : غوركي نكرياته ، وبروست « البحث عن الزمن المفقود » . ان الموت تجربة كبيرة ، وهي تجربة يمر بها كل انسان ، من خلال فقد الاعزاء لديه : الام والاب والأهل ، وتبقى التجربة ، في هذا المجال ايضا ، تجربة شخصية يكون فيها غنى او فقر ، بمقدار ما تنعكس في ذاتنا غنية او فقيرة . ولا بأس ان أضرب مثلا . في ١٥ شباط ١٩٧٢ ، ماتت أمي ، في اليوم التالي كتبت في دفتر مذكراتي كلاما حزينا ، يليق بهذه المناسبة ، فيه لون من شقاء الحياة ، ولون من الشعور باليتم .

اسمحوا لي ، بعد عشر سنوات تقريبا ، ان أنقل اليكم عن دفتري ما كتبت فيه ، لعله ان يكون بعض جواب على سؤال ضخم توجهونه الي :

خرجت الام من البيت وهي تقول لطفلها الباكي :

– علي ان اذهب يا صغيري ، فاتني الوقت ، وسينزلون غضبهم علي ..

ومضت في الشارع وهي تتلفت الى وراء . كان طفلها يركض وراءها باكيا ، ويناديها ان تعود اليه ، وكانت قد عادت للمرة الثانية ، وأخذت طفلها بين ذراعيها وقبلته ، ومسحت دموعه ، ووعدته بالحلوى حين تعود في المساء .

ولم يقتنع الطفل . كان في الخامسة من عمره ، وقد رغب ان يكون الى جانبها ، كما الاطفال الى جانب امهاتهم ، لانه مل النهارات الباردة ، الطويلة بانتظار عودتها ، وهو يدور في البيت الفارغ ، العاري الجدران ، فيلعب حينا ، وينام حينا ، ويخرج الى الحي ، فيتسكع بين البيوت ، ويخالط لداته بحذر ، لفقره وهزاله وغياب امه التي تعمل خادما ، امه التي تقول له كل يوم : « سأعود اليوم باكرا يا بني » ويجلس على الحصير مساء ينتظرها ، ويطول انتظاره ، فيذبل جفناه ويلتوي رأسه الصغير على كتفه ، وينام في موضعه فتحمله احدى شقيقاته الى الفراش ، حيث يستيقظ ملهوفا الى أمه في الصباح ، لكنها واأسفاه ، تكون قد خرجت الى عملها ، او هي تهم بذلك ، فيتعلق بها ، ويرجوها ويبكي لاجلها ،

وتبكي لاجله ، ولكنها تدعه ، رغم ذلك ، وتمضي ، مكررة وعدها بالعودة باكرا ، دون ان يدعها اسيادها تفي به في يوم من الايام .

وكانت الام قد تأخرت كثيرا هذا الصباح ، وكان الطفل لا مباليا بتأخرها ، عنيدا في ملاحقتها ، والبكاء عليها ، ومناداتها الا تدعه وان تأخذه معها . وعجزت الام عن اقناعه ، وعن ارجاعه ، فأمسكت به ، وصفعته على خديه في الشارع وغادرته ومضت ، فنهض وركض وراءها ، وراح يصرخ ، وراحت تسرع كيلا تسمع صراخه ، ثم لم تستطع ان تفلت منه ، فعادت اليه وضربته بالم ، بقسوة ، بنقمة على وجوده ووجودها ، ثم أخذته بين ذراعيها ، وجلست على الرصيف ، وطفقا يبكيان معا ، وعادا الى البيت معا ، وبعد قليل نام .. وحين افــاق لم يجدها ، ولكنه لم يبك لاجلها ، فقط كان حزينا ، وخجلا بغير حد .

وكبر الطفل قليلا .. صار صبيا ، وفي المدرسة لم يقل عن امه شيئا ، ولكن أمه خدمت الناس لتشتري له ما يحتاج ، وكان ما يحتاجه كثيرا ، وقد رضي بالقليل ، لانه صار يفهم .. واخيرا جاء العيد ، وكان الاطفال قد لبسوا جزمات المطاط في الشتاء ، ورغب الطفل بواحدة ، بجزمة سوداء ، يدوس بها في الماء فلا تبتل قدماه ، ويخوض في الوحل فلا يبقى أثر عليها اذا غسلها ، وفي سبيل هذه الجزمة توسل الى أمه ، وتضرع الى الله ، وتلطف مع أخواته ، وبعد ظهر احد الايام وجد نفسه في السوق مع والدته لشراء الجزمة الموعودة .

كان ما تملكه الوالدة ٦٥ قرشا ، وثمن الجزمة ليرة ونيف ، وكانت امه تقول للبائع : « انا اعمل خادما ، وهذا وحيدي ، ولم يلبس عمره كله جزمة كاوتشوك ، ولا املك الا هذا المبلغ .. » فيهز البائع رأسه ساخرا او آسفا ، وينصحها ان تشتري لابنها صندلا ، وتخرج الام وخلفها الطفل ، ومن دكان الى دكان ، تتكرر نفس كلمات الام ، ونفس توسلاتها ، ونفس أجوبة البائعين ونصائحهم ، وفي عيني الصبي نظرة رجاء وفي عيني الام نظرة اشفاق ، والليل يهبط ، والامل في شراء الجزمة يتضاءل ، ثم يتضاءل ، ثم يستقبل البيت على ضوء فانوس واهن في

الزاوية ، وجهين يرتسم عليهما الاخفاق والخيبة ، وتقص الام ، تلك الليلة على اولادها قصة الفقراء الذين لهم الجنة ، وينام الصبي مقهورا ، لا تغريه القصة ولا الجنة ، ولا يرغب في تذكر حال والدته التي ظلت ، طوال ساعات ، تتسول له ، بقروشها الناحلة ، الجزمة التي لم يحصل عليها ابدا .

ويكبر الصبي ويصير رجلا ، يدخل معترك الحياة ويدفع ضريبتها ، ولاجل ان يسعد جميع الاطفال بجميع الامهات ، ويجد الصبيان الدفاتر والاقلام والجزمات ، يعمل الآن لتكون الحياة أفضل ، فيطارد من اجل ذلك ويتشرد ، ويحرم من رؤية امه عشرة اعوام ، وتظل أمه تنتظره عشرة اعوام ، وفي ليلة عودته ، وقبل ان تعانقه ، تفي بنذرها .

لقد نذرت ان تزحف على يديها وركبتيها من البيت الى مكان وقوف السيارة التي اقلته ، وصادف ان كان يوم وصوله ممطرا ، والسيارة واقفة بعيدا لوقوع البيت في زاروب ضيق . ورغم ذلك دبت في الظلمة ، هي التي في السبعين ، كطفل رضيع ، وتبللت بالمطر ، وتلوثت بالماء والطين ، حتى بلغت السيارة وقبلت عجلاتها وجوانبها ، ثم نهضت لتعانق ابنها الغائب ، ذاك الذي كانت تغني في غيبته :

أكتب المكاتيب والايام تمحيها
وانا ناطره الدروب ومالي من يوديها

هذه الام هي أمي ، وهذا الابن هو انا .. وانا مطرق ابكي ولا ابكي ، وأرى ولا أرى ، فقد همدت التي كانت تسعى ، وصمتت التي كانت تغني ، ولم يبق منها ، في النعش الممددة فيه ، سوى جثمان نائم ، فالموت نوم ثم لا شيء .

وجه اصفر وعينان مطبقتان ، ويدان معروقتان ، متصالبتان على الصدر ، وشمعتان تشتعلان ، تذوبان وشيء في الصدر يذوب ، ونهر من الأسى يتفجر .. من يمنع نهر الاسى ان يتفجر ؟

قبلت يديها ، يا إلهي كم كانت باردتين يداها ، ونظرت اليها ، من انت ؟ الموتى لا يسألون ، ولكنها سألت .. خيل الي انها سألت ، وانها ابتسمت ، وان

يدها امتدت الى رأسي ، وانها عرفتني .. محال ان تكون نستني .. يا ام يا أمي وصرخت بأعلى صوتي : يا أمي وتراقصت ذبالة الشمعة ، ولكن أمي لم تجب . الاموات لا يجيبون . احبابنا لا يجيبون ، وقر في اذانهم تقولون ؟ حاشا في أذن الموت وحده الوقر ، واذ يكون الموت لا تكون الحياة ولا سبيل الى الكلام بين الموت والحياة ، وعبثا كل نداء وعبثا كل بكاء ، ومع ذلك بكيت ، كما في ذلك الصباح ، وانا طفل ، بكيت . وقبلت جبهتها ، وشعرها ، وعنقها ، وقلت لها : وداعا .. وأغلق التابوت ، وكان هذا آخر العهد ..

تحسبونني حزينا لانها ماتت ؟ ربما ، ولكن حزني ليس على النحو الذي تقدرون . فانا اعلم ان ضرورة الموت ، كضرورة الحياة ، مباركة ، لولا احدهما ما كان الآخر .

وتحسبونني اتحدث عنها لانها أمي ؟ ربما ولكنني ، من خلالها اتحدث عن جميع الامهات ، فما فعلته لاجلي ، قد فعلته كل أم ، لاجل كل ابن ، وكلامي اذن ، يحمل معنى العبرة ، لقد اعطتني الحياة ، وكانت حياة شقية ، جاهدت ، على طريقتها ، لان تجعلها رخية ، ولكن المجتمع اراد غير ما أرادت ، فكان هو الاقوى ، وكنا الاضعف ، وكان صراع .. وما زال الصراع ، ولكن النصر لنا ، وطريق الكفاح طويل ، والبشرية تسير .

طفولتها كانت اشقى من طفولتي ، وطفولتي اشقى من طفولة ابنائي ، ومن الايام السود الى الايام البيض ، يحمل بعضنا بعضا ، ونناضل معا في سبيل قومنا ، ونتعلم محبة كل يوم أقوى ، وكل يوم أفضل كما يقول ناظم حكمت .

مجتمعها كان مجتمع سادة ، وكنا ، نحن الفقراء عبيدا او كالعبيد ، ولكن العبيد ، اخيرا نهضوا . قطعوا الكثير من اغلالهم ، وبقي منها الكثير . فقبل الجلاء ما كان ممكنا التقدم ، وبدون ان نتحرر خارجيا ، ونتخلص من تركة التخلف داخليا ، لن يتطور ولن يترسخ هذا التقدم الذي به وحده يقاس الفارق بين حياة اهلنا وحياتنا ، بين طفولتنا وطفولة ابنائنا .

ماتت أمي ، وتلك حقيقة ، ولكن حقيقة اخرى يجب ان تذكر ، كل ام ، كل أخت ، كل بنت في هذا الوطن ، هي أمنا واختنا وبنتنا جميعا ، ومن اجلهن ومن اجل انفسنا ، يجب ان نتابع طريق المستقبل .

وقبلت يديها الباردتين ، انا لم أقبل عظما ولحما ميتين ، بل جهدا بذل ، ودمعا سكب ، وتضحية كانت .

غير ان الجهد والدمع والتضحية ، حين تخرج من الخاص الى العام تصبح أدعى الى التكرمة .

يا ابنائي اذا مت يوما ، ولم تكن يداي الممتدتان الى جانبي ، قد عملتا ما ادعو للعمل لاجله ، فلا تقبلوهما ولا تكرموهما .. تكونان غـير مستحقتـين ، وتكونون انتم مرائين .وداعا لما فات ، واهلا بما هو آت .

لماذا عليكم أعيد سرد كل هذا الذي كتبته ذات يوم ؟ هل لانه يحمل ملامح من التجربة الحياتية ، منظورا اليها كنماذج ، عما تعرضت له ، في اليفاعـة والشباب واستوا الرجولة والكهولة ؟ ان اعادة انتاج وقائع حياة ما ، تعطي صاحبها ان يتلذذ ، كرة اخرى ، بحياته السابقة . انا لا امارس اللذة في حال كهذه . لا أبغض طفولتي ولا احبها ، صرت على مسافة طويلة منها ، واستطيع ان احكم عليها بنوع من حياد بارد . ولقد كتبت روايتين حتى الآن عن هذه الحياة : « بقايـا صور » و « المستنقع » وتوقفت عن المتابعة ، لاكتب اشياء اخرى ، عن البحر هذه المرة .

وبخلاف ما جاء في السؤال ، لم اشعر ، لا في حياتي المعاشة ، ولا في حياتي المتخيلة أي لا جسدا ولا نفسا ، بمرارة دفينة انعكست في رواياتي وفي شخوصي ، رواياتي خالية من المرارة لا غيرة ولا حسد ولا عتب . بالنار التي اكتويت بها تطهرت ، دخلت المعبر البارد ، وتعلمت فيه الارتفـاع على الشدائـد وقابلتهـا بالابتسام .. واذا كان غوركي قد رد ارتفاعه عن الصغائر وهـو يعيش بـين اللصوص والقتلة ، الى رومنطيقية الشباب فاني ارد ارتفاعي عن المرارة والحسد والبخل والصغار الى الايديولوجية الاشتراكية التي نقشتها الايام على ظهري قبل

ان اطالعها في الكتب واحملها في قلبي . صاحب القضية وحده يتخطى رواسب القهر ، وينجو من تشوهات المرارة ، ويعانق الوجود بحب انساني كبير ، وبما اني صاحب قضية بسيطة : هي ان أرى وطني حرا ، سعيدا ، فقد عانقت وجودي بحب للانسانية لا ينضب ، وبكره لاعداء الانسانية لا ينضب ايضا .

حياتي ، على هذا النحو ، كانت غنية تقولون ؟ كل حياة يمكن ان تكون غنية ، اذا كان صاحبها لا يخاف الحياة ، ولا تقحم الصعاب ، ويؤمن ان المستقبل الذي لن يراه ، سيكون افضل ، بسبب من عمله الجيد ، مهما يكن متواضعا .

بقي ان كتابة الرواية ، بخلاف القصة او الشعر ، تحتاج الى هذه الحياة الغنية التي نتحدث عنها ، وسرها ان يعيش المرء حياته بعمق ، دون ان يكون تاجرا صغيرا ، حيسوبيا ، يوظف يومه للربح ، فهو يعد رأسماله ومربحه في آخر النهار . حياتي لم تكن تجارة ، لم تكن صفقة ، لم تخضع لحساب الربح والخسارة ، لم أعشها لانني سأكتب عنها ، عشتها كرما .. وما زلت اعيشها كرما ..

أيها الناس ، أحبوا الحياة ، عيشوها بكل نرات كيانكم . احبوها مهما يكن لون الشقاء فيها ، وحاولوا في كل خطوة ومهما يكن النير الذي تحملون ، ان ترتفعوا الى أعلى ، وان تتطلعوا الى الغد ، الى يوم الحرية والعدالة الآتي ، لا ريب فيه .

■ عادل : في رواياتك نشعر بحركة واحدة للكون ، كل رواية تشكل اضاءة فنية لجانب من جوانبها ، اذا كنتم ترون ذلك ، فهل تحدثنا عن حركة الكون هذه وقوانينها في الفن ؟

■ حنا : لا استطيع الموافقة على وجهة النظر القائلة ان في رواياتي حركة واحدة للكون ، هذا مخالف لفكري ومفهومي الجدلي . في الكون حركات كثيرة

لكنها مترابطة ، قائمة على صراع الاضداد ، يتولد عنها في تمـركز الصراع ، خطان : قديم وجديد ، مثالي ومادي ، احدهما يحاول وقف التاريخ ، او ارجاعه الى وراء ، والآخر يعمل لدفع التاريخ ، واحداث تغييرات جذرية في قوى وعلاقات الانتاج .

في رواياتي ، ينعكس ايضا هذا الصراع . شخوصي يعيشون في عالم قديم ، لكنهم يتطلعون الى الجديد ، ويعبرون عن تطلعهم بحركات صغيرة او كبيرة ، لكنها جميعا تصب في بلورة التناقضات وترصد الصراع الدائر . لنأخذ رواية « المستنقع » هناك حي « الصاز » اي المستنقع ـ والحدث الروائي يتمركز عليه اساسا ، وفيه نرى الفقر والجهل والمرض ، الى درجة ان سكانه ، المتجمعين من حضيض الحياة في زوايا المدينة والمدن الاخرى ، يغرقـون في وحـل البـؤس الاجتماعي ، ويزاحمون الخنازير على البحث في مزبلة المدينة ، ويضطرون الى سلق البزاق واكله ليدفعوا غائلة الموت جوعا . هؤلاء لا يملكون الوعي ، وليس فيهم من يقرأ ويكتب ، وهم يعيشون في أدنى السلم الاجتماعي ، لكنهم يتطلعون من زوايا منخفضة ، الى الخبز والماء والكساء والدواء . انهم يعرفون ان حياتهم بائسة ، لكنهم يجهلون كيفية تغييرها . وفي احد الايام يسمعون ان في بلاد « المسكوب » التي لا يعرفون اين تقع ، ثار الشعب على الملك والاغنياء ، واخذ الارض والقصور والدور ، وان قائد الشعب الثائر يدعى لينين .. وعندئذ تنفتح امامهم كوة من النور .. ومن الامل ، ويمارسون شوقا الى ان يحدث هذا عندهم ايضا . وصار لينين حبيبا اليهم ، وصار معقد الرجاء في الخلاص من حياتهم الشقية ، ويصدف ان يكتب احد العمال اسم لينين على شجرة في الحديقة العامة ، وتسمع السلطات الفرنسية بذلك ، فترسل الشرطة لمحو الاسم ، لكن فتيان الحي يكتبون الاسم ليلا ، فوق كل اشجار الحديقة ، وينشب الصراع ، بين القديم والجديد ، بين الجمود والتغيير ، حول اسم في البدء .. ثم يتطور الوعي تدريجيا .

ان هذا الخط في الصراع ، سيتكرر باشكال كثيرة ، وعبر حوادث كثيرة ، في

كل رواياتي ، لكنه خط لا يقوم على حركة واحدة ، والا كان احادي الجانب ، بل يقوم على حركتين متضادتين ، يتألف كل منهما من حركات كثيرة ، مترابطة ، ويكفيني ان ارصد هذا الخط في الماضي ، او الحاضر واحمل أضافته الى المستقبل ، لاقول لجميع الساعين الى قتل الفكر اليساري ، او اقتلاعه ، ان ذلك عبث ، فقد دخل هذا الفكر الى البلاد العربية لا عن طريق نخبة من المثقفين ، وانا اقدرها جدا واعرف حجم دورها بل عن طريق العمال والفقراء ، عن طريق الاحياء الشعبية ، وعبر الوحل والدخان والجوع والمرض وكل آفات الحياة الطبقية الشقية ، لذلك فهو راسخ في أرضنا خاصة وانه بفضل ما نشره المثقفون من أدبيات ، صار فكرا واضحا ، واعيا ، وهو يعرف ، في ظروف بلادنا التي كانت مستعمرة ، ان يوجه رأس حربته الى الاستعمار ، ويعرف وهو يواجه الاستعمار الاستيطاني الصهيوني ، ان يوجه رأس حربته الى اسرائيل والصهيونية .

ان حركة الكون ، ذات قوانين معروفة ، في المفهومين المثالي والمادي ، ولا حاجة لشرحها ، ولكن لا يكفي الكاتب إن يمتلك مفهوما ، ويعرف قوانينه ، حتى يستطيع ان يعبر عنه فنيا . المسألة أعقد من ذلك بكثير ، والحياة غنية ومتنوعة ، بحيث لا يجوز قياس حادث من حوادثها على آخر الا بنسبة محددة ، تتعلق بالخيط الداخلي الاجتماعي لها ، وما عدا ذلك يبقى لكل حادث قوامه وحياته ، الداخلية والخارجية ، وظروفه المادية والنفسية ، وفي تناوله ينبغي ان نكون على بينة ، ان ما يدعى الانعكاس في الفن ليس عملية ، واقعية ، بسيطة ، بل موضوعية ذاتية مركبة ، لا حد لتنوعها وغناها ، ولا حد لقدرتها على استيعاب كل اشياء الوجود ، وكل المدارس الادبية ، واستخدامها فنيا ، كي يتوصل الكاتب الى اتمام عملية الانعكاس دون ميكانيكية .

الاديب غير الفيلسوف ، لكن على الاديب ان يكون فيلسوفا في فنه ، والاديب غير السياسي ، لكن على الاديب ان يكون سياسيا بمعنى ما ، لان الادب والسياسة لا ينفصلان ، ومن الضار جدا ان نأخذ حركة الكون وقوانينها اخذا متعسفا ،

ونسقطها اسقاطا قسريا ، نصبح بعدها اصحاب فكرة نبحث لها عن كسوة من حادث . يجب ان نكون اصحاب حوادث ، خبرات ، وقائع حياتية ، نعرف كيف نستخدمها استخداما فنيا . ان دقة الملاحظة ، معرفة الذي يولد ، الذي ينمو ، الذي يومىء الى الجديد والمستقبل تكفي لتصوير البيئة بصدق ، فيه مناصرة للتقدم . ان الحب بكل الوانه ولو أخذ بذاته ، لكن ضمن ظروفه الاجتماعية ، يشكل مادة ابداعية تقدمية ، وعلينا الا نخشى الكلام على الحب ، وعلى الجنس ، وعلى العواطف ، وان نتكلم بفنية ، دون صراخ او افتعال .

حركة الكون تحمل في ذاتها قوانينها التاريخية والاجتماعية ، وتحمل كذلك قوانينها الفنية ، وما تبقى هو ان نعرف الافادة منها ابداعيا .

■ عادل : مع ذلك يبدو لي حنا مينة فيلسوفا ، ينطلق من موقف مؤدلج ، وفننا يرتاد العوالم الخفية للوجود ، للقبض على حركة الكون وقوانينها .. وكأن الثوابت لا وجود لها ، والجوهري هو التغير الذاتي الذي يواكب التغير والتبدل في الحياة .

■ حنا : لنعرف الفلسفة بهذه الكلمات : انها معرفة قوانين الكون ، أي التاريخ والمجتمع ، ومعرفة الوجود والحياة . لقد كانت الفلسفة المثالية تكتفي بمعرفة هذه القوانين ، فجاءت المادية لتفسر هذه القوانين وتستخدمها في التغيير . وهنا كل المسألة كما يقولون . ان الاديب كل أديب ، هو فيلسوف بشكل ما ، ما دام في أدبه ولو دون ان يعي ذلك ، يفسر بعض قوانين الكون ، في تأثيرها على الوقائع الاجتماعية ، ويبقى الفارق بين فيلسوف يعي ، علميا مجتمعه ، وفيلسوف يعيه من خلال الظواهر والعلاقات الطبيعية والبشرية ، اي يعيه دون وعي ، كما كانت حال بلزاك مع المجتمع البورجوازي الفرنسي .

بهذا المعنى يصبح كل كاتب مؤدلجا ، لان كل كاتب يصبح فيلسوفا من خلال ابداعه والفارق بين كاتب وآخر ، هو في الوعي ، ومعرفة استخدام الايديولوجيا فنيا ، دون ان يغفل عن الايديولوجيا القائمة ، وسيرورتها في

الاشخاص من جيل الى جيل ، وانبثاق الايديولوجيا الجديدة ، وسيرورتها في الناس من جيل الى جيل ايضا . الايديولوجيا الخالصة ، الصافية ، النقية ، لا وجود لها لا في ذات الكاتب ولا الشخصية الروائية ، فنحن نحمل ايديولوجيا فكرية وسلوكية .. وهذه الايديولوجيا تحمل ترسبات الماضي الى جانب انبثاقات الحاضر والمستقبل ، والعمل الادبي الفاشل هو الذي يقفز فوق هذه الحقيقة في نشاطه الابداعي ، ويعطي ايديولوجية صافية .

انني ، تماما كما تقول ، لا اؤمن بوجود الثوابت ، الشمس نفسها غير ثابتة ، أي غير خالدة ، فكيف باشياء الوجود الاخرى ؟ لكن الثوابت في اللحظة التي نراها فيها ثابتة ، تتغير دون ان نلحظ ذلك ، وهكذا يصبح الجوهر هو التغير ، وهذا يحدث في المجتمع قبل ان يحدث في الكائن الاجتماعي ، فالانظمة تتبدل ، لكن تبدل الناس يكون أبطأ ، ويحتاج الى زمن طويل ، فالعادة طبيعة ثانية ، ولان رواسب الايديولوجيةالسائدة تستمر في النفس البشرية طويلا ، ولهذا فان هناك بنى اجتماعية تحتية ، وبنى اجتماعية فوقية ، وما لم يحدث تغيير في البنية الاجتماعية المادية ، فمن الصعب حصول تغيير في البنية الاجتماعية الفكرية ، واذا كان ثمة اناس طليعيون يتغيرون فكريا قبل التغير الاجتماعي ، فان هؤلاء يحملون بعض رواسب الماضي ايضا وتصبح افكارهم بدورها مادية عندما تنتشر بين الناس ، وهذا هو دور الفكر . انه عنصر مادي في التغيير الاجتماعي ، ولهذا فهو خطير ، تتعامل معه الانظمة والسلطات بحذر شديد ، وغالبا بعداء ساخر .

يؤسفني ، في التعامل مع اسئلة كهذه ، انني لا استطيع ان اعبر عن نفسي فلسفيا لسببين : اولهما انني لم ادرس الفلسفة أكاديميا وهذا نقص في ثقافتي ، وثانيهما انني لا أحب الطروح الفلسفية الخالصة .. هل نسيت انني كاتب ، وان افكاري تتجسد من خلال الشخوص لا من خلال النظريات ؟

■ **عادل : لنحدد اكثر ونقل بشكل مباشر بين السياسة والفن قنوات**

من الرؤية الروائية ، ـ طبعا في رواياتك ـ دعنا نتحدث عنها كيف تتشكل ؟

■ حنا : لو كنت اعرف كيف تتشكل القنوات السياسية في الرواية لصرت ناقدا ، فهو الاجدر بان يرى تشكلها ، ويتكلم عنها . ذلك انني لم افكر ابدا ، خلال كتابة ايما رواية ، بتشكيل قناة سياسية فيها .. الحيـاة بطبيعتهـا ، سياسة والروائي يأخذ مقطعا ، او شريحة ، من هذه الحياة ، وضمنها الرؤية السياسية ، بدلالة الحدث لا من خارجه .

سأضرب مثلا من رواية « الياطر » زكريا المرسنلي يقتل الحوت ، او يربطه ويسحبه الى الميناء ، ثم يبيع احشاءه وما فيها من ذهب مزعوم الى زخريادس الخمار ، وبدافع التحريض يقتله بعد ذلك ، ويهرب الى الغابة ، وبعد عذاب طويل ، وحين أخذ بالاستقرار في الغابة ، سمع من الصيادين ان الحوت ظهر ثانية في الميناء ، فسار امامهم لقتاله .

على مستوى الحكاية ليس في الحادث اية سياسة ، لكن في مستوى الرمز فان الحوت الذي جاء مع السفن ، هو الاستعمار الاجنبي ، والنضال ضده هو عمل وطني ، ينبثق من رمزية الحدث ودلالته ، دون ان اتدخل في تشكيل الرؤية السياسية سلفا .

بكلمة اخرى ، عشت حادث الحوت وأعرفه ، عشت حياة البحر واعرفها ، عشت ظروف الغابة ايضا ، ومن هذه التوليفة لحياة زكريا المرسنلي تشكلت حياة ، في جسمها شريان سياسي ، لا اكثر انني لا استحضر قنوات سياسية وابحث لها عن اهابات روائية ، بل آخذ احداثا روائية في قلبها قنوات سياسية .

السياسة ايديولوجيا في الاصل ، تصدر عن رؤية ايديولوجيا وقد سبق ان قلت ان على الكاتب الا يفرض ايديولوجيته على شخوصه ، بل يلاحـظ ما في الشخوص من مواقف ايديولوجية ، قديمة او جديدة ، ويبرزها دون ان يطمس التناقضات فيها .

الشرط الاول ، لكل فنان ان يكون صاحب قضية ، صاحب حياة ، صاحب ملاحظة ، صاحب تجربة وخبرة ، ان يكتب عما رآه وشاهده .. وبوعيه .. وموهبته ، يستطيع عند معالجة الحدث ، ان يكتشف فيه الرؤية الاجتماعية متضمنة الرؤية السياسية .

الذهنيون فقط ، الذين لا تجربة حياتية لهم ، هم الذين يلجأون الى افرازات ذهنية ، يصنعون منها روايات فاشلة الذهن ؟ نعم .. ولكن من خلال الحياة ، ودون تجريد .. العيش اولا وآخرا ، هذا الشيء الجميل ، ثم تأتي الكتابة .. المعرفة ، هذا النسغ ، وبعدها الهيكل ، وكل اقحام فج للسياسة في الادب ، دون ان ينبثق عن ذات الاديب وبكل شرطه الفني ، يفسد العمل الابداعي .

انني لا اهتم بتشكيل الرؤية السياسية . أهتم بتشكيل الحدث الروائي ، ومن قلبه تنبثق الرؤية السياسية ، هل انا واضح ؟

■ عادل : في جميع اعمالك الابداعية دعوة للتغيير ، لها أسسها الواقعية والعقلية ، يطرحها مجمل العمل الادبي « الرواية » .. هذه الأسس تتبدى في رواياتك رغبة ذاتية ، والعمل المغير ، هو الذي يستمد حيويته واشكاله من الاشكال التي تتخذها الرغبة الذاتية .

أود ان اسألك عن ثقافة التغيير في هذه الرغبة الذاتية ، وهل تقيد فيضها عقلانية الأسس ؟

■ حنا : جميع الناس ، في جميع الظروف ينشدون التغيير باشكال مختلفة ودرجات مختلفة . ان ذاتي هنا ليست شيئا اذا لم تكن مرآة تنعكس عليها ذوات الناس ، بصحة وصدق ، وفي معالجتي للناس ، تلقيا واداء ، احاول ان اكون ترجمانا لذواتهم من خلال ذاتي ، واحاول رسمهم في واقعهم ، وتطلعاتهم ، وفي الرغبات المضمرة في نفوسهم ، ان لدى الناس حبا في التغيير يتجاوز ما نرصده فيهم ، التغيير مثل كلمة الحرية ، حسب تعبير ايلوار ، مكتوب على مقاعد الدراسة

ودفاتر الجامعة ، ومحارم الفتيات وشهادات المتخرجين ، وفساتين العاشقات ، وصداريات العاشقين ، وعلى صفحة البحر والسماء واوراق الغابة . كل شيء في الكون ، طبيعة ومجتمعا ، يتوق الى التبدل والتغيير ويمل واقعه ، حتى لو كان مريحا ، فكيف اذا كان سيئا ؟

كان طبيب لبناني ، هو والد صديقي موريس حجار ، من دفعة الاطباء الاولى التي تخرجت من الجامعة الاميركية . وقد عمل فيما بعد ، استاذا في كلية الطب ، وكان عند الامتحان يدخل مع طلابه قاعات المرضى ، لتشخيص المرض . ولانه كان طبيبا ذكيا ، وذا روح فنانة ، فقد كان يضيق بكثرة الفحوص التي يقوم بها طلابه ، قبل تشخيص مرض ما ، ويصيح بهم : يا اولاد .. انظروا .. ملامح المرض على الوجه ، تصرخ بكم انا هنا ، انا اسمي المرض الفلاني ..

تأسيسا على ذلك اقول : جميع الوجوه التي رأيتها في حياتي ، مكتوب عليها كلمة واحدة ، التغيير ، التغيير ، التغيير .. وحتى الذين هم من الاغنياء ، يريدون تغييرا يصبحون معه اكثر غنى .. ان هذا المطلب ليس رغبة ذاتية عندي ، بل عند الناس في الكون بأسره .

الام ، في « بقايا صور » ، تريد ان يتغير وضع العائلة ، ويدرس ابناؤها ، وزكريا المرسنلي ، في « الياطر » يريد ان يتغير الوضع ويعود الى المدينة آمنا ، ثم يريد برغم الجنس الذي يمارسه مع شكيبة ، ان تحبه شكيبة ، لا لأنه فحل ، بل لانه انسان ، عرفت كيف تفجر انسانيته خلال وجوده في الغابة . الطروسي في « الشراع والعاصفة » ، يلعن وجوده على البر ، وينتظر بصبر ذاهب ان يأتي اليوم الذي يبحر فيه ، وهكذا كل الابطال في كل الروايات .. وهم لا يرددون كلمة التغيير لكنهم يعيشونها ويعبرون عنها بسلوكياتهم .. وانا لا أقيد هذه الرغبة بعقلانيتي .. انني افجر اشواقها ، اباركها ، امجدها ، وأمنحها كل حقها في الفيض ، وبخلاف الفكرة المغلوطة التي قام عليها الادب الواقعي في الخمسينات ،

الذي أهتم بما يسمى « المآسي الاجتماعية » اهتممت انا بالوضع النفسي للانسان في قلب مأساته . وقد وجدته وضعا يدعو الى الدهشة ، فالانسان ليس مسحوقا ولا مدمرا ، ومهما يكن فقره او جهله فهو قادر ان ينهض من الحضيض ، وان « يفقع » الدنيا بشتيمة كبيرة ويتحدى الظلم ويمارس الفرح والكفاح ، لهذا قلت في اكثر من مناسبة ، انا كاتب الفرح والكفاح الانسانيين ..

وها هي الحياة برهان على ذلك ، فنحن من اربعين عاما نواجه اقسى ظروف النضال ، اجتماعيا وسياسيا ، ومع ذلك فان القضية العربية ، قضية التحرير والتقدم والعدالة ، لا تزال حية . لان اصحابها العرب ، احياء ، وهم لا يتحدون الرجعية الداخلية ، بل قوى الاستعمار والصهيونية الخارجيـــة .. ويجترحــون البطولات ، بدرجة عالية من المفاداة .. انهم اناس احياء ، من دم حار ، ولحم حار ايضا .

الى جهنم بكل المواعظ وبكل الامثال التي تدعو الى القناعة والاستكانــة والرضوخ .. والى الجحيم بكل كتابة لا ترى في الناس الا جانبهم البارد المنطفىء . ان الكتاب الذين يعبدون الناس ليسوا صادقين ، والذين يشفقون على الناس ليسوا صادقين ايضا .. الصادقون هم الذين يكشفون عن النار في قلب انسان القرن العشرين .. عن طموحه ، عن عزمه ، عن تحديه .. ومن كل ذلك يبرزون تفاؤله الذي لا يحس به احيانا .

كتب احدهم كتابا يقول : « الفرح ليس مهنتي » .. اسمح لي ان اقول لك ان الفرح مهنتي ومهنة ابطالي ، وانا لا ازور ولا أزيف .. ولا اسقط اشيائي على الآخرين .. حتى حب الكفاح ، « في البر وفي البحر » كما قال الطروسي ، أستمده من ابطالي ، الذين انا اخلقهم واتعلم الصبر والكرم والاريحية والشجاعة منهم ..

يا صديقي .. قل للآخرين عن لساني : كفوا عن تزوير الحياة . فهــي أرحب ، واكرم ، واندى مما تتصورون .. عيشوها بعمق ، تعرفوا ان ناسها لا يبلغ الجور والظلم والشقاء ان يدمر نفوسهم بصورة كاملة .. انهم وبشكل عجيب

قادرون على الصمود ، وعلى الارتفاع وممارسة الابتسام ايضا .

■ عادل : في رواياتك انت سياسي وفنان ، سياسي في فلسفة الحياة ، وفنان في خصوصيتك الروائية ، كيف تعايش السياسي والفنان في حياتك الشخصية ؟ وما تأثير ذلك في كتاباتك الابداعية ؟

■ حنا : هذه الشهادة منك كبيرة ، أتقبلها بشكل كبير .. ولكن حذار ، فقد لا يتقبلها النقاد .. بعض النقاد على الأقل ، هؤلاء الذين ـ ومنهم المستشرق الفرنسي جاك بيرك ـ يرون في الادب التقدمي سياسة ولا يرون في الادب الرجعي سياسة .. لانهم يبصرون بعين سياسية ومفرضة جدا ..

انني اتكلم هنا عن الذين يكتبون باقلام البصاصين ، ولا عن الذين يزعجهم ان يعمل غيرهم وهم في الكسالى ، ولا عن اولئك الذين لا يحبون سوى قططهم وكلابهم وانفسهم .. انني اتحدث عن النقاد الحقيقيين ، الذين قد لا يوافقون على مقولتك الخاصة بالسياسة والفن ..

مهما يكن ، ففي الانسان ، كل انسان ، سياسي وفنان ، ايضا ، خاصة في شعبنا المسيس ، وفضيلته انه مسيس . النجار سياسي وفنان في مهنته ، والحلاق سياسي وفنان في مهنته ، وكذلك الكاتب والشاعر والرسام والموسيقي .. جميعنا يعيش السياسة ، باعتبارها جزءا من الحياة ، لكن النجار والحلاق والخياط ، وكذلك الرسام والموسيقي لا يعطون نتاجا سياسيا مباشرا .

السياسة افادتني في عملي الفني ، ولا تصدق ان هناك فنانا خارج السياسة ، حتى الذي لا يهتم بالسياسة ، فعدم الاهتمام بها يعني عدم الاهتمام بالوجود ، وهذا موقف سياسي .. وهو موقف لا ابالي سيء ، يفيد الذين يفصحون بان تترك السياسة للسلطان ! لكن ممارسة السياسة شيء ؛ وممارسة السياسة في الحب شيء آخر ، وفي الفن شيء ثالث .. هل تظن ان امرأة تحب رجلا خاملا لا مبدأ له ولا قضية ؟ وهل تحسب ان فنانا مبدعا يمكن ان يبدع بغير مبدأ وبغير

قضية ؟ لوركا ، نيرودا اراغون ، بيكاسو ، ناظم حكمت ، اميل حبيبي ، محمود درويش ، الجواهري ، كل هؤلاء عاش السياسي والفنان جنبا الى جنـب ، في داخلهم فهل كانوا سياسيين ام فنانين ؟ وهل اثر السياسي في فنهم ام أغناه ؟

اسمع .. لماذا تستثيرني باسئلتك ؟

■ **عادل : دعنا ننتقل الى الرواية بشكل عام كيف تنظر الى واقع فن الرواية في الوطن العربي ، قياسا الى واقعها في العالم ؟**

■ حنا : بدرجة جيد جدا .. الرواية العربية بخير بخير بخير . ولو ترجمت هذه الرواية الى اللغات الاجنبية ، او كتبت اصلا باللغات الاجنبية ، لكان لها شأن عظيم ، ودوي عظيم ايضا . يقولون لك : هذه الرواية تكاد تكون عالمية ، او انها اقتربت من العالمية ، او انها تملك مقومات العالمية .. هذه ثرثرة .. لماذا تكون العالمية على مقاس ما يكتب في اوروبا ، ولا تكون على مقاس ما يكتب في الوطن العربي ؟ اين في فرنسا ، او بريطانيا ، واميركا نفسها ، كاتب روائي اكبر من نجيب محفوظ في وقتنا الراهن ؟ واين الروائيون المبدعون اكثر من الطاهر وطار ، وعبد الرحمن المنيف ، وجبرا ابراهيم جبرا ، والياس خوري والطيب صالح وصنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني ، ويوسف القعيد ، وهاني الراهب ، وعبد النبي حجازي وغائب طعمة فرمان واسماعيل فهد اسماعيل وغيرهم ؟ ان المرء ، بقليل من التذكر ، يستطيع ان يورد اسماء روائيين كثيرين ، لا تقل اعمالهم عن اعمال الروائيين في العالم وهي افضل من تلك الاعمال التي يحصل اصحابها على جائزة نوبل ..

قل عني متعصبا للرواية العربية ، وانني بذلك اجر الغطاء نحوي .. هذا لا يقدم ولا يؤخر .. الرواية هي الجنس الادبي الذي يملك مفتاح المستقبل ، الرواية هي مستقبل الاجناس الادبية .. هي ديوان العرب في القرن الحادي والعشرين .. ومن المؤسف ان بعض المرضى نفسيا ، وبعض الذين ينز اللؤم من قروحهم والذين لهم تاريخ سري في العمل مع اعداء التقدم ، يحاولون ان يقللوا ، لا من شأن

الروائيين العرب الذين يسمونهم « حكواتية » ، بل يستكبرون ان يقال عن احد هؤلاء الروائيين انه جدير بجائزة نوبل .. هذه التي لا تعطي جاها لاحد في هذه الايام .

واذا كان التقدير في الرواية ، ينصرف الى الابتكار ، فان اكبر مبتكر للشكل الروائي هو اميل حبيبي ، في روايته « المتشائل » وايضا في السداسية .. فلماذا لا يعطى اية جائزة ، عالمية او عربية حتى الآن ؟ ولماذا لا نذكر غسان كنفاني ، ونحن نذكر شتاين بيك او غيره ؟ انها عقدة النقص عند الذين لا يبدعون ويسؤوهم من الآخرين ان يبدعوا ، كما عبر طه حسين يوما .

ان فن الرواية ، في الوطن العربي ، يتصاعد ويتكامل ، ويعبر عن الحياة العربية في اكثر جوانبها جدية في ايامنا ، وهو فن لا يقل في مستواه عن فن الرواية في العالم ، وحفاوة القراء بالرواية العربية حفاوة بالغة ، واسألوا دور النشر اذا اردتم .. وقد يكون على النقد العربي ان يقول رأيه في هذا .. وظني انه سيقوله .

مؤلفات حنا مينة

الروايات :

المصابيح الزرق
الشراع والعاصفة
الثلج يأتي من النافذة
الشمس في يوم غائم
بقايا صور
الياطر
المستنقع
المرصد
حكاية بحار ..

مجموعة قصص : الابنوسة البيضاء ..
دراسات : ناظم حكمت : المرأة ، السجن ، الحياة .
ناظم حكمت ناثرا .
أدب الحرب .

موت دمية بيسان

محمد علي شمس الدين

« ... الى بيسان
طفلة صديقي فؤاد كحل / في قبرها الصغير»

إنَّ بيسانَ نائمةٌ في السريرِ
كعادتها :
نبضُها حائرٌ
ويداها على صدرها كسرّيْنِ ينعقدانِ ،
وفي جفنها المدرسيِّ ذبالةُ دمعٍ تغادرُ اهدابها
فلا توقظوها
لأنّ الذي ماتَ : دميتُها . .

- ٢ -

دقّتِ الساعةُ السابعةْ
فوقَ برجِ السماءْ
إنّ بيسانَ تنهضُ من .... قبرِها
وتأتي
لتأخذَ قُبْلَتها في المساءْ
قدماها نعاسٌ على الأرضِ ،
وخطوتُها طائرٌ من ضياءْ
وإذْ ترتمي بين كفيْ وصدري

يفاجئُها بلبلَ للدماءْ

فتهوي

إلى آخر العمرِ تهوي

وتتركُ في الريحِ قُبْلَتَها
معلقَّة

مثلَ طير البكاءْ .

- ٣ -

دقَّ حزني على الباب
دقَّ حزنُ الصباحْ
إنَّها الريحُ أَمْ خطوةُ العابرينْ ؟
باكراً دقَّ حزني
ولم ينتظرْ
مثل كلبِ الرياحْ

فماذا اخبِّىء للعائدينْ ؟
إذا أقبلوا / يا إلهُ الغيابْ
من رأى الميّتينْ
فليسلِّمْ عليهم
يا إلهَ الغيابْ
كيفَ ماتَ الذي ماتَ
حتى استقام الفضاءُ على جُثَّتَيْنْ ؟
إنني الآن امشي على خشبٍ فارغٍ
وكفي مدّورةٌ كالسؤالْ

ولا شمسَ في غَبْـرَةِ الغيم
الآّ
طيورٌ
معلّقة
تحت اقفاصها ،
قبورُ
محلقة
في الظلالْ
وبيسانُ خلفي تغادُر أعضاءَها
وتتركها خطوةً
خطوةً
في الرمالْ .

- ٤ -

دَعِ الريحَ شاردةً خلفَ ابوابها .
دَعِ الشجرَ المتمايلَ في الريحِ
يبكي على نفسهِ
دَعِ الحزنَ يكملُ دورتهُ في الغصونْ
ودعني أسوّي لبيسانَ بيتاً
يناسب احلامها :
غرفتـانِ على البحرِ طافيتان
لهاغرفـةٌ
ولدُميتها الغرفةُ الثانيهْ

طابتانِ من الزرقةِ الداميهْ
فوق تلٍّ المياهْ
ونافذةٌ مثلَ عينِ الالٰهْ
يُغَضِّنها الوقتُ شيئاً فشيئاً
فتعصرُ دمعتَها القاسيهْ .
وإذْ يدخلُ الموتُ مختبئاً خلفَ عينيهِ
على شكلِ سيفٍ صغيْر
ويفتُح في الماءِ جرحاً عميقاً
يفاجئهُ أنَّ بيسانَ غابتْ
فيطعنُ دُمْيَتَها في السريرْ .

الجنوب / جباع
نهايات أيلول . ١٩٨١

الدلو والمحبرة

عباس بيضون

أخرج من غرفتي ،
واترك الكحول والحبر يختمران ،
ثم أعود فأجدها تهمهم سعيدة ،
عندئذ أسدل الستائر السميكة .
وحتى يتم الليل اجلس عاريا ،
واطلق نهاري الاصطناعي .

أرفع الساعة من بين فضلات اليوم
والأوقاتِ النافلةِ .

أرى الاشياء تنسحب الى الخزانة ،
او تتجمع في أعالي المرايا
ومن دلو الخمرِ والمحبرة
البقايا المتفسخةُ
تلقي ردحا خفيفا على المرآة .

أحيانا أُحس فمي يكبر ويثقلُ ،
إلى درجة أن الكلمات المستنقعة
لا تعود تحدث ضجة فيه .

لكن جسم الغرفة ينتفخ أيضا
وأنا أجلس بين الأشياء المتربصة
التي تغالب زئيرها ،
والحيطان التي تسرع نحوي
دون ان تَثِبَ .

الكرات تتوقف عند الستارة ،
والهواء الوسيعُ يتململ في خروق الحقيبة .
أجتهد لأطوي الحجرة والمنضدةَ ،
ولألوي حدبة الليل وزواياه .
الليل يتوكّأُ على عمود الغرفة ،
ويتعثر بعينيه وببرْدعَتِهِ
فتقع منه ملابسه التنكرية .
وجنادبه ،
وسلالمه المتحركة ،
ومرآته القديمة التي تهرّبُ الوقتَ .

الأفكارُ والعناكب تتجسس .
الأفكار تتنفس بين الفضلات
في الهواء العكر بالكونياك
والبقايا ،
حيث الرجال والقناني سكوت
كالزواريب العميقة ،
وحيث الخطى المسرعة تجتمع وتفترق
في الليل المجاور
والدهاليز المجاورة .

إنهم يفكرون خلفنا
في الظلمة والضاحية ،
يطحنون الأفكار والأصوات كالدقيق
الجدران والكتب تتابع . . .
والهواء الممسوس والشموع الممسوسة
والشخص
والقناني
ثقيلون من الداخل
نائمون من الداخل
كالجوارير ،
بينما الظلال الخفيفة على أطراف الحلقة
تحاول عبثا ان تشت
عن أوتادها .
إنهم يفكرون خلفنا .
الفضاء يغلفنا كالبيضة ،
فضاء الاشارات الضائعة ،
وعلامات النسيان ،
والفوضى .
فقط
تصل الافكار الميتة
الملفشنة بالحبر والكلام
المصبّرة كالسلاحف اليابسة
قبل أن تأتي الوساوس .

المحبرة والقنينة شخصا هذه الساعة ،
وهما تقفان الى جانب المحفظة الملطخة
والتفاحة النائمة ،

بينما في عنق المحبرة غيمة تحاول
أن ترتفع ،
وأخرى تخرج من البرواز .

الرجل أخيرا والقنينة الفارغة
على الأرض المنخفضة ،
والمرآة في أعالي القنطرة ،
والمائدة وحدها الآن
في استقبال القصيدة .

حين يخرج الكلام كالسوس
من رفات الأفكار ،
وحقائق النهار الميتة ،
تحيا في المطفأة كومة الاعقاب ،
ويتنفس التبغ الذي لم يحترق .
ومن دلو الخمر والمحبرة .
البقايا المتفسخةُ
تلقي روحاً خفيفاً على المرآة .

وفي الضوء الغامق الأخضر
للفواكه الجافة والنحاس الصلب ،
لا تزال الروح تختنق في المحبرة
والذباب يتجمع على الزجاج ،
والغيمة التي تطير عن وجه الرجل النائم
تتركه بلا هيئة ،
كأنه على الكرسي وهو منصوب من منشفته
لم يعد سوى شيءِ الليل .

ما من صمت ذهبيٍّ لننمنمَ هذا الكلام ،
أولننوِّره ،
لذا لا تعتم الكلمات أن تنام على الكؤوس ،
والكتبِ ، والرفوف ،
بينما تحدث نفسها
وتتكلم في نومها .

أما القصيدة
فنجدها على المائدة ،
محفورة في الصباح الرصاصي ،
في الفهرست الكبير القاسي الأطراف
للعبارات المعمرة .

محفورة في أثرية الصباح
حيث لم يعد أحد يلقننا من الخلف ،
أو يصغي لنا .
الكلمات التي بعد أن تيبست
مطبوعة كقبل مختلطة لأفواهٍ عوجاء
إلى جانب التبغ الذي لم يحترق
مع ما فاض من المحبرة على الخشب ،
وما فضل في القنينة
حيث يفسد الخمر
وتفسد اللَّهجات .

قصيدتان

سـام حجار

١ ـ التتخيتة

عتمةٌ كالتفلِ في الزوايا
أكياسُ القناني الفارغة .
أحذيةٌ
وثيابٌ
ومرايا يابسة .
رذاذ الكلسِ على الجدران الواطئة والسقف .
صلبانٌ
وبراويز .
عذراءُ ورؤوس قديسين من خشبِ الجوز والجفصين .
مجلّداتٌ سميكة .

***

مَنْ يدلُّكِ ؟
يداي مُظلمتان .

صيدا ـ ايلول ١٩٨١

٢ ـ لحظات

الى محمَّد أبي سمرا

صباحُ الخير .
لم يطلع الصباحُ ليكون خيراً ،
لكنَّ الرجلَ لم ينم .
كان صباح الخير هاجسهُ
لم ينم
لكنَّه شربَ كثيراً
ورأى من النافذة العاليه
كلاباً تتخاصمُ
شجرةً ما تزال هنا من السنة الماضيهْ
مصابيحَ تنزُّ ضوءاً خافتاً
ورأى
أنَّ أحداً لا يمرُّ
وأنَّ الوقت متأخّرٌ
والنوافذ تعتم كالمربَّعاتِ
فتنعسُ البيوتُ وتنطفىءْ
وتتوالى جلبةُ الاقفالِ وتحدُسُ الأبواب
بالوحشة القادمة .
يُصغي :
ألفناءُ الخارجيُّ لا يتكُّ
كأنَّ الضوء الأوتوماتيكي تعطَّل حتىًّ الصباح ،
ألدرجُ الصامتُ وفي جنباتهِ
أكياسُ النفايات وعقبُ سيكارة لم يكمل احتراقَه كأنَّ آخر الساهرين
داهمه الوقتُ

على باب المصعد
وخلّف شيئاً من عطر ما بعد الحلاقة .

***

لم ينم .
لم يكن الليل طويلا .
فقط
لحظاتٌ من نزهاته الصامته
بين الغرفِ والمطبخ والرواقْ ؛
لحظاتٌ من التدخين وأوجاع الصدر ؛
لحظاتٌ من البرودة ، من الافكار السوداء ؛
لحظاتٌ من التعب والتثاؤبِ والاسترخاء ؛
لحظاتٌ من الكرسيّ من الطاولة
من صحيفة البارحة
من رسائل « جيروم »
لحظات من اللحظاتِ الأخيرة
لرجلٍ نام في ثيابهِ
للمّرةِ الأخيرة .

ـ صيدا ـ تشرين الأول ١٩٨١

الكنعانياذا

عزالدين المناصرة

١ ـ عيد الشعير :

أحمل مقلاعي ، ألتقط الحصى من مساقط المياه في التلاع
أرشف العصافير في أعالي الخلايل
يتمالك العصفور أعصابه ،
يمسك بالغصن المتعالي ، لكنه ينحدر
يسّاقط كالنَفَلَة على الصخرة المعشوشبة
ألتقطه ككلب السَلَق وأطويه في جرابي كالبدوي
أجمع الغَمَلّش والبلّان الجاف
وأقيم عرساً بين الصخور ،
لعصافيري التي ينزف منها الدم ،
يرتفع الدخان المارد ،
يترك آثاره على الأطلال
والكنعانيون يحتفلون بعيد الشعير في الاباطح
هم لزجون : عرق ، غبار وحصى وجنازات
يتلذذون بالأهازيج والسيوف البرونزية
وأنا انقش فوق الصفاة ، أسماء قتلاي
أحذّرك أيها الشيخ الوقور
لا تقترب من صخوري وعصافيري وأشجاري
وحصاي الذي عند مساقط المياه في التلاع

وهو يقهقه ، يكاد ينفجر ، يتطلع الى البحر
يعود الى كهوفه وأنا الى غوايتي
أيها الكلس
أيتها الطباشير يا ابنة الكلس
أرسمي دوائر عمري بالأبيض على ألواح وصاياك
تابعي إثمي بجديّة هذه المرّة
ولا تنسي التفاصيل :
عَقَفَةُ مقلاعي ، شُعبته المثلثة الرحمات ،
مُغيطته ، كرزم الفخ ، كرومي ووحشتي الأبدية
شقوا طريقا أيها الكنعانيون في الوعر لحميركم
لدمكم يُسرسب كالماء في حواف الأنهار
عروقٌ كلون القزح تظهر في طين الجوَّرْ
والوروار ،
يتكهن بالمغيب ، بمواعيد الزلازل
هذا انا في القطارات أرسم تضاريس المنفى
وأشبهها بآلائك :
أحجار كريمة وزبيب بنات الشام
الحد الادنى لكائناتي ووحشتي المتدفقة .

٢ ـ رعدية البندق :

لا تأمن الصبيب ،
غنجك أيتها البندقية لا يؤمن أيضا ولكنني اقول :
انفاسك لهبٌ ، قوالب جليدية متنوعة الاشكال ،
كمرمر المحاجر
النساء الرتيبات المكنونات كاللؤلؤ ،
يغتسلن بالجذوة المنطفئة

أوراق صفراء تبدأ بالاسترخاء على الحجارة المدببة

لا تأمن الصبيب ،
هو المطر المفاجىء سيّدنا ووليّ نعمتنا
في الغابة السمحة ،
أسمع تكسرات الريح ، طقطقة الجذوع
وعلى خيول الزبد نشد سروجنا النحاسية
لا يسمع غير هرير الماء وضراعات البُندقْ
كل حبّة تلطي في ثوب عرسها الأخضر
أذيال البُندق ، كشاكشه وأكمامه ، خجلانة
تبلل جبينه بالمطر المفاجىء
هو المطر المفاجىء سيدنا وولي نعمتنا
ونحن زلمه ، عكازته

لا تأمن الصبيب

نصبُ تذكاري لجندي وحيد ،
سال دمه في الوادي المتوحد
كأنه يدلنا على الدرب الوحيد المتوحد ،
ثعالب ، نواعير
وشاحنات اللحوم الطازجة على طريق اليونان
هو المطر المفاجىء يقرع حنايا طفولتنا فلنجرب
نحمل البطانيات ، نلّف بها ضعاف الطير
تشتعل الغابة بتوحش حناجرنا وصهيلنا النشاز
رعدٌ وبندق ، لا تأمن الطقس والفتاة الغنوج والمطر
المفاجىء كالمبادرات ، حمى الله حبي
عواصف تشوى على سفّود توهجي

دالیةٌ تتشعبط فوق حنينٍ والكرمل ساهٍ يلعن المنفى
هي السلطعون النهري والضجيج
ترحل الساعات ، عقارب الغابة البليدة ،
شبيهة أحلامي ، تتراقص تحت الحجر
هو يتحدث عن زيت الكويت ونارها
وأنا اغتسل برعدية البندق ،
في عيد الصليب .

٣ ـ الغزال الابيض الصغير :

ضحك الذئب الآموري
على ذقن الغزال الأبيض الصغير
يحدث هذا في سوق الجمعة
ويجب ان لا نستغرب الأمر
دفع له ٤٠٠ شاقل من الفضة
الشاقل يساوي ١١,٤٣٤ غراما
كان طيب القلب ، ينخدع بسرعة كعادته .
دفن المستوطن ميتته في الحقل
أعطاه الغزال الأبيض الصغير ،
عنقود عنب ثقيلاً ، كهدية اضافية
حملته ثلاثة أحصنة . . ولم ينفغص
وظل المستوطن يلتهم العنقود
حتى كان ماؤه الغزير يشرشر
من فمه على صدره
ومن صدره الى الأرض
ظل الحصان الأول يأكل ، يأكل

حتى غشى على ظهره من الضحك
كان الحصان الثاني يرتجف حزنا كحلحول
حلحلَ الحجر ، حركه
واذا تحرك الحجر ارتجف
ليس خوفا بطبيعة الحال .
لأن الصفقة لم تكن الا مسمارا
نظرتُ من الكرمل ، بكسر الكاف والميم
الى مخاضات البحر الميت
من بلدة أشتموع تطلعت
من بلوطات ممْرا في سفح الجبل الغربي
من جبل اليقين رأيت
كان العناقيون يحملون أكياس القصل و[illegible]يد والحجارة الكريمة
يبنون مدينة تدعى « أربع »
وهي الآن تحمل الخناجر
وأشياء أخرى لا يسمح بذكرها
خوفا من الرقابة
كان الحصان الثالث يحمل نُسَخاً ،
من كتاب المسالك والممالك للاصطخري
الذي ارّخ للحادثة .

٤ ـ حجر مؤاب :

حجر أسود من البازلت
قيل طوله ٣ أقدام وثمانية قراريط ونصف
وعرضه قدمان وثلاثة قراريط ونصف
وسمكه قدم وقيراط وسبعة أعشار
وقيل فيه ٣٤ سطرا من الكتابة المؤابية

تلك احتمالات مفتوحة .
يقبع منسياً ومهاناً في السجن
أربعٌ وثلاثون نجمةً ذهبية تلمع في ليل المؤامرات
وجده الفلاحون الذين لا يجيدون القراءة
وجده المثقفون وخريجو الجامعات
الذين لا يجيدون الكتابة
باعة التجار الذين لا يجيدون القراءة والكتابة
بثمن بخس للمسيو كليرمون غانو
او ان المسيو سرقه في وضح النهار
تلك احتمالات مفتوحة .
يمكننا ان نتصور اربعة وثلاثين انتصارا
كل معركة في سطر
وربما كان في السطر معارك فرعية اخرى
تلك احتمالات مفتوحة .
خيولٌ ، عجاجها يملأ سهول السطر
رجال خرج السيف يلمع من ظهورهم
جبل التقى جبلا
أنهار وجثث ومعادن
كم غارة في الكلمة الواحدة
يمكننا ان نتخيل بعد ان نرش الغرفة بالبخور
ونترك الاحتمالات مفتوحة .
كم مغارة ردمت على ساكنيها .
كم نجمة وكم من الوديان انتحر عند أظلاف الجبال
وصهيل الغبار يرتفع
ولم نكن أخوة في الرضاعة
تلك احتمالات مفتوحة .
هو الآن يقبع في القاعة الرطبة

الحجر البازلت الذي
طوله ٣ اقدام وثمانية قراريط ونصف
وعرضه قدمان وثلاثة قراريط .. ونصف
وسمكة قدم وقيراط وسبعة .. أعشار
وفيه ٣٤ سطرا من الكتابة المؤابية
يرقد مشرئب القلب في القاعة الرطبة
يتطلع في وجوه الزوار
يسأل عن أحبابه القادمين من الشرق
يتصبب عرقه من الخجل ، يتشقق فمه من العطش
او يشنق نفسه من الغيظ
تلك احتمالات مفتوحة .

٥ ـ عيد الكروم :

الآموريات والحثّيات يتآخين في نقر الماء في القُف ،
عند الخلجان الجبلية قرب بلوطات ممْرا
يغسلن القنابيز على السيل ، يستغبن الرعد والمطر
والغمامات السوداء في حالة الطلق ، تولد بالطبول والاناشيد .
بين كروم الكريستال وأحابيلها
بين آبار الأفاعي الشقراء والعرائش
يتسلل صوت النبوة
يا نواطير جبالي وسهولي ونسائي المتشحات بالعروق :
الأحمر
الكعكباني
عرق محمد العابد
عرق ظريف الطول
عرق « ازدحني على الدرج » .. واحذر العبرانيات .

عرق « قابليني عند النبع » .. بدون جَرّه .
يا نواطير كرومي .
الكنعانيون يهرعون لحشو القش تحت قدور العَنْطَبيخ
كالقيامة يزحفون وتزحف السلال
والعنب البلوري كدموع المسيح يوم الصلب
اهرعي يا عناكب .. تهرع
هرولي يا مريم ، احضري طفلك حتى لا تحرقه الشمس
حتى لا يسرقه اليهود
ناوليني يا سارة الزيت كي نغسل بنات الشام
والحدّادون يحضرون حدوات للأحصنة المتوحشة
يدقون المسامير في حفلة ، لها صراخ الأطفال واستهجانهم
والغجر يتابعون المشهد من أعلى الجبل الوثني
ينفخون في الكير
تشتعل الجمرة وتبقى الذكرى
أهيمُ مبتهجاً ، أغرّد كالتينة النعيمية
أركض وراء طبول النواطير والواويات والجنادب
بين أروقة التراب الأزهر
لروحي التي تشتعل في القطار نكهة الغور والهيش
لأظافري الصلبة ، ندوب الازميل والبارود الذي انفجر في اصابعي
وأدق نافذة القطار بقبضتي
وعلى ثغاء فم الطفولة ترتمي قنبلة
ينزف الاحمر مختلطا بالاسود .
يوقظني حارس الممرات ليقول لي :
أيها السيد ، أيها السيد ،
بلدية المدينة أعدت لاستقبالك هذه الموسيقى العذبة
وترجلت من حلمي
رأيت شبراتٍ بيضاً مثل عرانيس الذرة

تلمع في صفوف منتظمة
في ساحة المنفى .

٦ ـ جاك بريفير الاول :

سأسند رأسي وأقول الحق
قرب شجرة الزعرور
ثمارها الصفراء مستندة على جذوعها
مبللة بندى استيقاظي المستند على الخضروات
سأسند رأسي
على ضفة نهر كثير التثاؤب في الفجر
يتمطى ، يستند على كتف الرصيف
وينفث من فمه الضباب والرذاذ
وهو مستند الى حقيقة ما
يسري في العظام كنبيذ قانا الجليل
سأسند رأسي وأقول الحق :
يعجبني ملك فرنسا
جاك بريفير الاول
يمسك بمخلوقاته المتنوعة ويسندها على الطاولة
من لويس حتى نابليون الشاب
يسندهم على الطاولة الساكتة
وبمبضعه يبدأ في تقطيع أوصالهم
فيكتشف أنهم لا يفيدون شيئا
لهذا يغادر منزله قرفا ، مستنداً على عصاه
باتجاه النهر
يسند اصبعه في قفا الليل
ويبدأ بالتجذيف وسط الجموع .

كان جدي كنعان
يستحضر أكسيد السيلكون
ولكنه لم يثق فيه كثيرا
لهذا لجأ الى لعبة مزدوجة :
كتبَ سنداً واستند عليه :
رمل ورصاص
وأضاف لها أبجدية المقاطع وصاح :
هذا كريستالي وفجري
استندي أيتها الشمس البحرية
على زنود العالم .
على سبيل المثال ، لا الحصر
هناك شاعر نظيف السروال والقبعة ملكية
يسند رأسه قرب قواقع الارجوان
صاحب مزرعة أبقار على شواطىء البحر
يشرب النبيذ ويمارس الهرولة الصباحية
يلتهم اللحم المشوي المستند على الفحم
في غابة البحر القرمزية
الموجات تتوالى ، كتفتفة البحر
على كائنات الشاطىء
رغم ان كل ذلك
يجعل لعابي يسيل بغزارة
الا انني مضطر للقول :
جاك بريفير على العكس من ذلك
يبدو لي انه عندما كان في الصف السادس الابتدائي
كان يسند فأسه الى اريكة مهترئة
في حديقة معشوشبة
ليشرب النبيذ

وكان يلبس « الطائر الميمون »
و« فرسان العرب »
وكافة الأقمشة الرخيصة
التي كنا نستر بها عوراتنا القروية .

٧ ـ مريام الشمالية :

ليفهم السيد المبارك كشاهدة في مقبرة الشهداء
انه سيقضي علينا
وعلى نفسه في الوقت نفسه .
سوف يدير وجهه الى قبلته ذات ساعة مندم
ولن يجد احداً يشفق على تعاسته وتعاستنا
لان الذهب والفضة القمرية
لا تذهب الى مصبها
لان الأمهات سيتوقفن عن الانجاب
لأن الدم يسيل في عرض البحر
ولا يصل الى مريام الشمالية ،
لأن دعوى الأرملة لا تصل اليه
وقد لا يصحو في يوم المجزرة
ليشرب خمره عندما يتعب
ليدقق في خطوط الخارطة
لينظر الى شرايين القرى وتعرجات الأنهار
هل ظل أخدود لم يبولوا فيه
لعله يصحو من خمر رمله المكّي .
وبعد ان تلوت
نصائحي :
كان يجلس على كومة القش

في رأس الجبل مثل الأيل
تضج خاصرته من الضحك .
اندفعت من فمه المواعظ كالسيل الهادر
وقال غداً أحررها . . وترويها زنودي
سيوف الوعد في أيدي جنودي
وفات السبت ، فات السبتُ
في ثقب اليهودي .
ذلك هو السيد المبارك ،
سيد الارامل
سيد الجرحى
سيد الرمل
سيد المذبحة
يستلقي على قفاه ويضحك
يقلّب أرشيف ذكرياته الجميلة :
« دم أبناء مريام الشمالية » .

٨ ـ **فخاخ لاصطياد الوعل :**

بعثت بي في الليل أمي الى مغائر العرب
روث الماعز يشيع الرهبة
وكان أعمامي قد تراهنوا فيما بينهم
اذا كان الولد يستطيع احضار عساليج القُريّص !
أمي يا أمي
ليش قلبك هيك زي الحجر !
لكنها تريد اغاظة أعمامي
لأنني طفلها الوحيد
الرعشة تسري في جسدي ، لأمرين اثنين :

اولهما : جسد أمي اليافع
ثانيهما : وحشة المكان
ثم اضفت سببا ثالثا :
ان اكون خاسراً على الحالتين
أمي . . يا أمي
هل تريدين الاطمئنان على نفسك
من صخر الأيام المقبلة
أم انك تشتهين الخيانة !
ظل قلبي يدق في الوادي
في طريقي الى مغاير العرب .

أحصيتُ وشوشات الذرة الصفراء ، سمعت هدير الماء الساكن في الليل ، تجنبت عواء الثعالب القادمة من الجبل المقابل ، شاهدت رأس الجبل كأنه في الليل رأس جدي كنعان في مملكته القديمة ، ارتعشتُ حين تعثرت أقدامي بسلحفاة ، انبهرتُ حين قفز أرنب بري بين شجيرات الشيح ، تكوّرتُ حين سمعت صوت عواءٍ بشري ، أمي يا أمي . . ليس قلبك زيّ الصوان ، طيّب . . خليهم يتراهنون على اولادهم ، وفلذتك الى التهلكة . . ليش . . ليش ؟ وقبل ان أكمل الليش ، كان سيف يلمع في سماء خاطري ، كان مرصعاً بالنجوم ، على شفرته الحادة دم ، أما ظهر السيف فكان اصفر كحبات الزعرور ، وبدأت اصرخ بأعلى صوتي لعل الأيل يسمعني ، فيرد الصدى في مشماس الجبل . ثم هدأت الوحوش ، استرسلتُ في الغناء مدعياً انني أقود جحفلاً نحو هدفٍ سهل ، مما شجعني على مواصلة السير .

كان الوعل اكثر سرعة مني ، ركض نحو النهر ، عميقاً كان النهر وعلى شفرتيه طحالب ، نظفها الوعلُ جيداً واسترخى وهو يهمهم ويقرأ سورة النهر أمام النهر ، النهر المسكين ينسل بهدوء بين الصخور المرجانية ، وأنا ركضت أفتش عن أرجوان اجدادي ، لكن الوعل سبقني ، ولم يبق عليَّ سوى ان أقتله بسهامي ، ربطتُ حصاني قرب شجرة البلوط ، وبدأت افكر : اذا اطلقت النار من البندقية سمعني اليهود واذا

أرخيت السهام على الوعل فان الأمر لن يكون مضمونا ، فكرّت بأمور الدنيا وقلت لنفسي يا ولد ، لماذا دائما تثير لنفسك المشاكل : هي ـ هكذا ـ فاسدة ـ منذ ـ انطلقتْ ـ تحت ـ الشجرة ، ثم أغلقت القوس ، اذن ماذا أفعل ؟ هبطتْ عليّ امي من قبرها على شكل حمامة لمعتْ في خاطري ، وبدأت ترسم لي الخطة على الشكل التالي : عليك اولا بالمقبلات ، كأن تأكل عنبا ندياً على طاولة البحر ، او تصحن الفلفل الأخضر الحارق كالغزازوة ، تتبله وتطعمه لثعالب البحر ، ثم تمشط اصابعك العشب ، يسري النبيذ كالحرقة او كالغربة في عروقك ، تستحضر السهل الساحلي وتبدأ : ترسم الاكواخ والطين والعشب الاصفر ، ثم تنادي بأعلى صوتك نواطير البحر الميت ، فان حضروا كان به ، وان لم يحضروا ، لا تستسلم للنعاس ، هي تكون في طريقها اليك .

ثم أحضرت رأس المال ، وبدأت اقرأ منه قصار السور ، حتى استرختْ اعضاء الوعل البري وبدأت ذكورته تتقلص . . حتى غفا على وسادة من الاقحوان ، اما النهر فظل يركض لا يأبه لضيفه الثقيل الدم ، العصافير تتجاذب اطراف الأحاديث ، حول لجنة المتابعة ، وبدأت تعبث وتتغازل ، حتى خِلْتُ ان عصفورة حملتْ على الفور ، وانها ستلد طائرا ، له رأس أفعى وجناحاه من الأرجوان الكنعاني ، ولكن العصفورة لم تلد ، بل تمطت وتثاءبت على شجر الرتَم كانها تصحو من النوم بثيابها المزركشة ، هدير الغابة عاصفة كالعرس ، نجمة تهطل ثلجاً وغيوماً داكنة ، ركض الغجر الى اطراف المدينة ، باحثين عن رصاصات قديمة ، عن حلي مدفونة في المغاور ، أدار الوعل قفاه الجميل ، يلهث كعذراء تجرب لأول مرّة ، ورأيت فيما يرى النائم ، عيون الغيلان تطاردني ، قلت حتى في اوروبا يكثر الفضوليون ، ثم انتحيت جانبا وبحثت عنكِ ، ركضتُ ، صرختُ ، دققتُ رأسي بالصخرة ، فتدفق الدم الزلال ، حينئذ استفقت من نومي ، دون ان أقتل الوعل ، احيانا امسك القصيدة من عنقها ، ومن غُلّي عليها ، اطويها تحت قدمي وأهرسها ، كلبةٌ ، تعوي ، تقاقي ، او كالمرأة في الطلق ، ولا شيء ، اكسر اطباق المنزل الوحيدة وأمضي نحو الوعر ، أقول من هنا مرّ ، عظامه منثورة على الشجيرات ، أضرب كفّي على جبهتي وأقول : يا ولد والله إنك أهبل ، طبعا سيهرب الوعل منك مع خيوط الفجر الاولى ، تلك عادته ، لأنه يكره الليل .

٩ ـ تشمع كبد ايكاروس :

بيني وبين ايكاروس .. مسافات ضوئية
ومع هذا ، فنحن نلتقي
في نقطة واحدة من العالم
ليلا ، دون ان يرانا أحد
رغم ان الليل في بيروت مثلا
ليس شرطا لستر الأسرار
هو غريب الأطوار ،
فعلته خطأً لا يتكرر كالديناميت
هكذا قال لنا المدرّب
وهو قبل فعلته كان مصابا بتشمع الكبد
كان ذلك سراً للمقربين فقط
هو ابن البحر وهي حفيدة النار
هو ابن الطائر وهي من شجرة الانشقاقات
ومع هذا فأنا أتوقع
ان يكرر التاريخ نفسه
أحيانا يكرر نفسه يا سيدي
هو سيحترق بشمسه
وانا سيذوّبني المنفى
هو يتحد بعباءة العشب السماوي
وأنا انحّل في تراب المنافي الصخرية
تلك مشيئة عدم التخطيط يا ايكاروس
هل تصدقني الآن أيها المرحوم ؟!!

١٠ ـ في حفلٍ عائلي بهيج :

ضمّ أحصنة البحر وثعالبه

ضمّ قلاعاً مُسْوَدّةً ومناجل صدئة
ضم ثيابا ارجوانية من صيدا
ضم بريداً للقراء
ضمّ وحوشاً كثيرة ويمامات
ضمّ العصفر وعباد الشمس
ضم نجومـاً تسبح في بركة الخفر
ضم سيفين من البلاتين وكهرباء للروح
ضم جنادب وعنادل وبلابل وأسلحة بعيدة المدى
ضم طائرات « إف ـ ١٦ »
ضم دوراً منسوفة وحديدها يتعرى في الحفلة
ضمّ أحبة تحت الأنقاض
ضمّ سرير الطفل والحمّام ببلاطاته المكعبة
ضمّ شعاع الرماد الذهبي
ضم أرائك وأسرار الفخذ والطحال والنخاع الشوكي
وكانت العروس اقحوانة على هودجها الكنعاني المدمى
ضمّ غربة قلبي . . وتشققاته .
اوصِلُ ما يوصل ، اشعِلُ ما يمكن ،
اتحوصل في داخلي ، أرجف كالتلميذ المذنب
هكذا يحدث حين تكون بعيداً
ترتكز قرب المحطة كالنجم الهارب من مداره ،
تتسلق ظهر القطارات المسافرة الى الأبد
تتأرجح ، تندلق ، تنصّب ، تتلوى ، تذوب ،
ترقص رقصة الديك الذبيح ،
تتباهى بضفائر جارتك الشقراء
تتملق التملق فينكسر القلب في الوحشة
ترعى ماعز أوهامك في غسق المنفى
تستحضر ارواح الأشجار الشائخة

تتمادى في اختراق اسوار الوسن
تشرب قهوتك المُرّة حداداً
تتسلل في حلمك نحو حقول البازلت
تتكهرب ، تتبلج كالصبح ، تغير كالمغيرات ،
تعدو كالعادِيَات .
ثم تقول لساحة العرس هزّيني
رقصة المجزرة ، عرس المقابر
كالعِهْنِ المنفوش على الشوك ، أحبتي
كل ذلك يحدث أيها السيد ،
وانت مستوحش وغريب كالمأتم .

١١ - ضَعْ نبيذاً في الجرار :

هاج البحر الميت واضطرب الغمر العظيم
ارتفع الرذاذ سماء مالحةً ،
القاع اصبح زيتاً أسود طالحاً ،
والشاطىء انقشع فراقاً مُرّاً
ثم تناثر السُكّر من القصب على الملح
فكان دم الدالية نبيذاً مُزّا
وأريحا ذات النخيل والموز
صارت جارةً لنهر الأحزان
غضب البحر ، ولدت البرّية
وظلّت الخليل على رأس الجبل
تشاهد البانوراما المقدسة
شواء ادمي تحت البلدوزرات
هو أحبتي الذين ذبحوا وهم نائمون
هو أحبتي الذين دقوا رؤوسهم بالصخرة

هو أحبتي الذين يتقلبون
من أسى يجرح الحجر
شربين لبنان ينساب دمعه في الشقوق
لطخوا الشيب في لحيته بالدم
من يسندني اذا ترنحتُ من السكر ؟!
من يدفن ميتتي في أرضه الغريبة ؟!
وارتفع صوتٌ من البرية المستعبدة :
في البدء كان العنب
هاج البحر الميت واضطرب الغمر العظيم
الرذاذ ارتفع وأصبح سماء
والدم تناثر في الوهاد
عظام اجدادك تلمع في الليل كالسكاكين
البحر يدمدم والبرق يصطك . .
ضع تضاريس قلبك في قلبك وارحل نحوها
تجدِ البدءَ ، تجدِ الوحوشَ الأخوية
اعطِ اسنانك الذهبية للأرملة الجائعة
قل للشبل : اين تقع قريته البعيدة
ضع وردةً فوق قبر أبيه
قل للألفاظ الجارحة ان تجرحك
قَبِّلْ ثرى الأحبة في الخفاء
ضع نبيذاً في الجرار
ضع طلقةً في المخزن
لشتاءٍ قاس سيأتي ، لِمَمَرٍ ضيّق سيمّر ،
لنجمة مهجورة ، لخوفٍ في الصدور .

١٢ - وسقطتُ - سهواً - في محبتكم :

في أحايين كثيرة

كالومض ، ألمحك تَلْصفين كالذهبْ الخالص
نبضك ينسّل في جحيم منفاي
أُكلِّلكِ بالشوك وأربطك بصخور احتمالاتي
أرتقب السفن القادمة من موانىء المهربين والتجار
مستحيلة انت او مستحيل هو المستحيل
لكني أجلّل نفسي بالتعلاّت
مثلا ،
ان نلتقي فجأة في الطريق ،
عند محطة الترام في خليج الهدير
والمراكب تهتف وانا أعتقد ان ذلك من أجلنا
محبتكم أرقُ الزيتون والأرز ، منفى وتسابيح
محبتكم عصافير تشرب الماء وتكركر كالأطفال
تشكر الجبل وتنحني لتعرجاته
محبتكم ، اصفاد ، فراق ، جسور ، سجون
محبتكم أسىً يصطادني فجأة
وانا أرقص في ساحة غريبة
محبتكم صليب متوحش يلتهم مدينة حبي
ينقذكم منه مواطني الأخضر الصالح
كالومض حفيف صوتك المولود حديثا
كثغاء الغزالة .
انه يكذب كثيراً حين يكتب عن عيونها
قلت ذلك واندلق البحر كإشفاق الأم
تترغلين بالفرنسية ، تدمدمين ، تتمتمين
وأنا اضع التعاويذ على خاصرتك ،
استعرض فحولتي الكنعانية ،
واسأل البحر ان يحميك من العيون .
فلنقل للرعاة والجوالين :

دقوا مسامير حبي على أراغيلكم
فلنقل للحصادين :
هي تلتقط السنابل الجافة كراعوات
كي ترفض حياتها الرتيبة
هي تعشق أكوام الكتب المتناثرة
تعشق صفّ أحزاني المكظومة
تعشق صندلي الممزق في مقاهيهم
تعشق ادعاءاتي وأكاذيبي الواضحة
هي مواطنةٌ . . وانا مقتلع
والأدهى من ذلك انني فلسطيني
ماذا ستقول امّك المتكلسة كالكتب المغبرة
على رفوف مكتبة الملك
ماذا ستقول ، البحر شاهد على ما أقول
هي رحلتْ الى شرقيتها
وانا بقيت في مربّع الضيافة الثقيلة
هذه البلاد أفل نجمها
في قلبي
اني قد بلّغتْ ،
كنعانُمَّ ، فاشهد
كنعانمّ ، فاشهد ،

١٣ ـ صخور آندروميدا :

مسيل حُصى ، بطحاء ، وقواعد عسكرية أجنبية
طين أحمر كالحوّارة ،
يداوون به جراح قلبي
سفرجل ، زبيب ، تين سباعي ، اجاص ،

قضم القريش وتفاح الجن
أول فأس نكشت حقلا كانت في يافه ـ بكسر الفاء
اسمك الجميلة وانت حقا في ذلك
في صدر الاسلام هجم الطاعون كالعقيدة ،
ياما على صخورك السوداء الممتدة في البحر
غزلتُ ساعاتي
أغازل بصنارتي ندى الصباح
أمدّها باتجاه قبرص
تنجذب قبرص كالسمكة في شباكي
تحضر طائعة مرضية
أصرصع الحوت ، فيخرج السيد منه
السيد الذي كان يجيد السباحة تحت الماء
شجيرة اليقطين ظللت جبينه المعروق
والشمس لوّحت اوراقها فيبست
أوَ تحزن أيها السيد على شجرة تموت
ولا تحزن على بشر يتناسلون في المجزرة
أطرح اسئلة ، كان لا بد ان تطرح من قبل .
اندروميدا ،
مربوطة بالسلاسل في الصخور السوداء
والبحر ذليل عند قدميها
تتباهى بأجنحتها وضفائرها
أعطنا مما اعطاك البحر
تلوحنا الشمس والبحر زعلان علينا .
غمامةُ العطرِ تهبطينَ فوق الموجة
يا جميلة الجميلات يا ابنة الصخر والبحر
لك المُلْك أيتها المربوطة بجذور الشجر
تتبجحين بعنفوانك . . ها أنت تذوقين المُر

تطيرين الى المدن ،
ها انت لا تطيرين ولا تتحركين
اصرخي ، اصرخي وحدك
على صخور البحر ومرجانه الذهبي
ارحلي ان استطعت سبيلا
انت لأحبائك ، وأحباؤك لك .
ها انت تعتازيننا
آتيك كصقر مخالبه تنبش الصخر
أفكُ سلاسل آلامك
شرط الندامة والتوبة والنقد الذاتي
أرشو قمر النار بالبرتقال والفسفور الأصفر
فيهرع مرخي الأعضاء
أسير معك في الموكب العظيم
ذيل ثوبك وحش طوله اربعون قدما
له شكل الحية والتمساح
والشعب قفرح بالوحش القتيل
تزهر الأرض بعد الرقاد :
القلقاس ، العنّاب ، العكوب ، النارنج ، النبق والسماق ،

من شموع دمي أضيء مغاورك الساحلية ، من عظام اجدادي التي تلمع كالنصل القمري ، أفجرّ ترشيش فيندلق الزيت في الوهاد ، يرجع الطاعون راعيا في الجزيرة ، والبحر سيّد يحكم النخيل والرمل ، تدق الطبنجات ايذانا بعودتي ، يعلن المنادي من أعلى الشقيف : النساء يتشردقن بماء اللهفة ، جررن الكحل بالمرواد ، من زُغَر الملح الى ارواد ، لبن يغطي مساحة الحداد ، وأندروميدا :

تتربع على عرشها الساحلي
تتـ (رَبَّ) بع ، على
عرشها الساحلي

١٤ ـ غيمة ساحلية :

لخواتمك الأنتيكا ، لصليبك ، لحواشي النهر
للخرزة الزرقاء ، لسمرتك النافذة الى جسد الصخر
لساماتك القروية المشققة
لعيون بنيك المرخاة اذا هجم الفجر
لجراحاتك الطويلة الأمد
لرصاصتك الطيبة الأسماء
سأكون جاهزاً لاطلاق النهر
اذا أمر السيّد .
اما اذا لم يأمر
فسأذهب الى مقهى الاندلس
أدق كأسي بكأس طارق بن زياد
وأقول : اتبعيني أيتها المدينة
بنطلون الكرمل ، غيمة ساحلية
وعيناه اشتياق السيد في الليالي الراعفات
لأفاعي الماء .
لأفاعي الماء
لنهر ليطا ، لجسره المهدوم
لعشبه الأخوي ، لنصائحه
لأمرأة تنسج رداء الحرب
لابن زريق الشامي ، لعلي بن الجهم الدامي
لحنين الصقر ، لدليلة الغزّاوية . . اكرر
أكرر كلمة كنعان ، أ . . مّو . . طّو . . ها
هكذا في الصف :
كا
ن

عا
ن
حتى أصدق انها تخصُّني وحدي
أرسمها على النحو التالي :
كنعا
حتى تشبه الصوص في البيضة
او العكس . . كما كنا نتمازح في الصبا
او حنش اسود ولد من وحش برّي متطور
وان أمرني السيد باطلاق النهر
أرسم بنطلون الكرمل ، أخطط المدن الساحلية
وأقول هذه حيفا
أو
أو أفعل كما فعل أبو محجن الثقفي
سأفعل مثلما فعل ابو محجن الثقفي .

القدر المسوّد بالدخان

يانيس ريتسوس

لقد كان طويلاً الطريق الذي يقود الى هنا . . طويلاً جداً أيها الرفيق
أيدينا كانت مثقلة بالأغلال .
في المساء حين ارتعش المصباحُ معلناً أن الوقت مضى
كنّا نقرأ تاريخ العالم في الاسماء
في التواريخ المحفورة على حيطان السجون بأظافر المحكومين بالإعدام
في رسومهم الطفولية .

ـ (قرأناه) قلباً ، قوساً ، سفينة تمزّق الزمن .
في القصائد التي تركوها نصف مكتوبة لتكتمل فيما بعد
في القصائد التي كتبوها لتجعلنا خالدين .

لقد كان طويلاً الطريق الذي يقود الى هنا ـ طريقٌ وعر .
إنه طريقك الآن ، تسلكه كما لو كنت تأخذ يد رفيق تقيس
نبضه فوق الأثر الذي تركته الأغلال .
نبضٌ منتظم . يدٌ واثقة .
نبض منتظم . طريقٌ موثوق .

هذا المبتور قربك ، يرفع ساقه قبل أن ينام ، يترك في زاويةٍ

ساقاً خشبيّة فارغة عليك أن تملأها ، مثلما تملأ الإناء لتغرس أزهاراً فيه .
مثلما يمتلىء الظل بالنجوم
والفقر بالفطنة والحب .

لقد عزمنا ، ذات نهار ، أن يكون لكل انسان ساقان .
سوف نرمي جسر الفرح من نظرةٍ الى نظرة
ومن قلب الى قلب . لهذا أنت هنا
بين الأكياس على سطح الباخرة في الطريق إلى المنفى
خلف قضبان السجن
قريباً من الموت الذي لا يقول « غداً » أبداً .

بين آلاف العكاكيز ـ مرّة هي السنوات المبتورة
أنت تقول غداً
ومثل الوجه الواثق للرجال
تمكث هادئاً مطمئناً .

هذه الآثار الحمراء على الحائط ، هل يمكن أن تكون دماً ـ ما دمنا
أحياءً فكلّ ما هو أحمر دمٌ ـ
ربمّا هي الشمس الغاربة على الحائط المقابل .

في المساء كلّ شيء أحمر قبل أن ينطفىء
والموت أقرب . خلف القضبان
ثمة أصواتُ طفولية ، وصفير قطار .

انذاك تضيق الزنزانات
فلتحلمْ بالضوء في حقل من السنابل

بالخبز على طاولة الفقير
ببسمة الأمهات عند نوافذهنّ
آنذاك ستجد زاوية تمدد فيها ساقيك .

خلال هذه الساعات تمسك يد رفيقك وتشدّ عليها .

الصمت يمتلىء بالأشجار
والسيجارة المقطوعة نصفين تمرّ من فمٍ الى فمٍ
مثل فانوس يحفر ظل الغابة ـ نجد
الوريد

الذي يقود الى قلب الربيع . نبتسم .
نبتسم من الأعماق . هذه البسمة نخفيها الآن .
محرمة هي البسمة . كالشمس عادت محرمة أيضاً . الحقيقة محرمة
نخفي بسمتنا مثلما نخفي في جيبنا صورة من نحبّ
مثلما نخفي فكرة الحرية في طوايا القلب .
كلّنا هنا على الارض . سماؤ نا واحدة وبسمتنا واحدة .
غداً قد يسلبوننا الحياة
لكن لا يمكن أن يأخذوا منا هذه البسمة وتلك السماء .

■

نحن نعرف ذلك ، ظلنا سيبقى على الحقول
على سور المنزل الفقير
على جدران منازل المستقبل الجميلة .
على ركبتي الأمّ التي تقشر الفاصولياء
في عذوبة الباب . نحن نعرف ذلك

طوبى لمرارتنا
طوبى لإخوتنا
طوبى للعالم الذي يولد
أحيانا كنا الكبرياء ذاتها . أيها الرفيق
لم نكن واثقين من أنفسنا أبداً
كنّا نلفظ كلمات ضخمة
ونضع الشرائط الذهبية على قفا قصيدتنا
ريشة قبعةٍ كانت تطير أمام أغنيتنا
لقد أحدثنا ضجة ـ كنّا خائفين ولهذا أحدثنا ضجة .
كانت أصواتنا تغطي خوفنا
وكعوب أحذيتنا تقرع الرصيف
بخطوات كبيرة مُرِنّة
مثل هذه المواكب والمدافع الفارغة
يتطلع الناس إليها من النوافذ والأبواب
ولا أحد يصفّق .

هذا النهار ليس لقلبي أية غيمة مذهّبة تشتعل في الغروب
أيّ ملاك يرتّبُ المائدة بين أشجار الجنّة ،
وبأجنحته البيضاء يفجّر غبار النجوم من لحية القدّيسين الوقورين .
لا شيء من كل هذا . قلبي الآن كقدرٍ كبيرٍ من التراب . غالباً ما يتوجه صوب النا
ويطهو الحساء آلاف المرّات للفقراء .
للمتمردين . للمارين
للعمال وامهاتهم الحزينات
للشمس الجائعة ، للعالم ـ نعم للعالم
ـ قدر بائس اسود من الدخان يطهو جيداً
يطبخ الهندباء الوحشية . ونادرة قطعة اللحم .

اشقائي الجائعون يسعرون النار
ـ كلٌّ يضع فيها حطبته .
كلٌّ ينتظر حصته .

الجميع يتحلّقون حولي جالسين مع الخراف والأبقار
مثلما تتحلّقون حولي الآن
إنهم يتحدّثون عن الموسم ، عن البذار ، عن الحصاد
يتحدّثون عن المطر ، عن الشمس ، عن السلام .
عن هذه الإشارة التي تترقبها دائماً نظرات لا تحصى
عن هذا النجم الذي لا تخنقه أيّة ريح
عن الأموات الجالسين حول طاولتنا
وينتظرون حصتهم كذلك
وهذا القدر يغلي ، يغلي ، ويغنّي

هذه الريح تطاردنا .
الاسلاك حول كلّ نظرةٍ
الاسلاك حول كلّ قلب
الاسلاك حول الأمل . كم هي باردة هذه السنة !
وعلى مقربة . على مقربة . كيلومترات وكيلو مترات من الماء تحيطهم
في جيوب معاطفهم العتيقة
يدفئون أيديهم الطفولية .

ومن المصطبة حيث يجلسون ترتفع أبخرة المطر والوحشة
تنفسهم دخان قطار يرحل بعيداً ،
بعيداً . يتحدثون
آنذاك يغدو باب الغرفة المنحدر أمّاً تشبك ذراعيها وتصغي .

أنا أصغي أيضاً . أتعلم وأغتني ـ
أنا أيضاً ، من وقتٍ لآخر ، أرمي كلمة
مثلما ترمى حطبة في النار ـ
اللهب يتصاعد ، الضوء يصبح أكثر وهجاً ـ
حطبة إثر حطبة ـ
الحيطان تحمرّ ، الريح تهدأ ، الأبواب تصرّ ،
خارجاً يسمع حمارٌ يرعى ثانيةً في الحقل
والكلب يجلس هادئاً عند أقدام الموتى
الجميع ينتظرون النهار أن يبزغ .

ـ ٥ ـ

هدأت الريح . صمت . في زاوية الغرفة
محراثٌ متأمل ـ ينتظر الأراضي المحروثة .
يسمع غليان الماء في القدر .

هؤلاء الذين ينتظرون على المصطبة الخشبية
هم الفقراء ، اهلنا ، الشجعان
هم المتمردون ، المثقفون ، البروليتاريون

كلّ كلمة من كلماتهم كأس خمر
قطعة خبز سوداء
شجرة قرب صخرة
نافذة مفتوحة على الشمس .

هم يسوعنا المسيح ، قدّيسونا .
أحذيتهم الضخمة عربات فحم
أيديهم هي الثقة ـ

أيدٍ مدبوغة ، قاسية ، خشنة .
بأظافر متآكلة . وشعرٌ مشعّث
بابهام ضخم مثل تاريخ الانسان
براحة عريضةٍ كجسرٍ على الهاوية
بصمات أصابعهم ليست في سجلّات السجون فقط
إنها مسجّلة في وثائق التاريخ ،
بصماتَ أصابعهم خطوط سككٍ حديد
تجتاز المستقبل ـ وقلبي
ايها الرفاق ليس الاّ قدراً من الطين الأسود
يطهو جيداً . ولا شيء آخر . تحياتي أيها الرفاق .

ـ ١٧ ـ

هنا . . ضوءُ أخويّ ـ الأيدي بسيطة . النظرات بسيطة .
هنا . . لا أتجاوزك ولا تتجاوزني .
هنا . . كلّ واحدٍ منّا يتجاوز نفسه .
هنا . . ضوءُ أخويّ يركض مثل نهرٍ على طول حائط كبير .
إنه النهر الذي نسمعه حتى في نومنا .
وحين ننام ، تغطس يدنا خارج الغطاء
في هذا النهر
قطرتان من هذا الماء كافيتان لاصطياد الكابوس الذي يرحل في الدخان خلف الأشجار .
والموت ليس سوى ورقة ميتة تغذّي ورقة تحيا .

ـ ١٨ ـ

الآن الشجرة تتطلع باستقامة في عينيك من أعماق أوراقها
جذورها تُريك الطريق
أنت تنظر الى العالم باستقامة في عينيه ـ لا شيء عندك تخفيه .
يداك نظيفتان ، مغسولتان بصابون الشمس الأسود

يداك تعرضهما مفتوحتين على طاولة الأخوّة
ثم تدعهما في أيدي رفاقك .

اشارتك بسيطة ودقيقة
وحين تنزعِ شعرة من سترة صديقك
فكأنما نزعتَ ورقة من التقويم
لتعجّل في مسيرة العالم .

ومع ذلك تعرف أن عليك ثانيةً أن تبكي كثيراً
قبل ان تتعلّم أن العالمَ متهيّءٌ للضحك
قدرٌ إذن . لا شيء آخر
قدرٌ مسوّدٌ من الطين
يغلي ، يغلي . ويغنيّ
يغلي على نار الشمس ويغنيّ

كتب ريتوس هذه القصيدة في واحدٍ من معسكرات الإعتقال ما بين شهر كانون الأول عام ١٩٤٨ وشباط عام ١٩٤٩ ، وهي في الأصل ثمانية عشر نشيداً ، تُرجم منها الى اللغة الفرنسية أحد عشر نشيداً في مجلة شعر الفرنسية الصادرة في أيلول عام ١٩٨٠ .

شعر الصدام

ترجمة ممدوح عدوان

على الرغم من ان هذه القصائد كلها ، باستثناء قصيدتي ايليا اهرونبورغ الذي فوجئت بشعره والذي ترجمت له من مجلة الادب السوفياتي ، مأخوذة من مجموعة سميت « الشعر الاشتراكي » ، الا انني اخترت لها عنوان شعر الصدام إذ رأيت انه أكثر ملاءمة . فهذه القصائد لا تكتفي بالحديث عن الفقر والاستغلال والاستلاب والحلم بالعدل والكفاية وتحقق الذات الانسانية . انها تنطلق في فضاء أوسع يشتمل على ابعاد أخرى من المعاناة الانسانية بما في ذلك الحرب والحب والطفولة . انها قصائد بلباس الميدان وما تزال حاملة غبار معاركها على الرغم من مرور قرنيز من الزمن على بعضها . انها قصائد مقاتلة من اجل الانسان .

وربما كان هذا وقتها فعلاً فنحن في مرحلة انهيارات وهي مرحلة « تشجع » على الانكفاء وتشجع على قبول الدعوة « الشعرية ! » التي تحتقر كل ما ، ومن ، يتحدث عن المضمون وتشكك بجدواه وبابداعيته . وهي الدعوة ذاتها التي تحاول الايهام بان للشعر معركة واحدة هي معركة الشكل وان له ميداناً واحداً للصراع هو الميدان اللغوي .

وبدل القول ان تطور الشعر ، أو القصيدة ، لا يمكن ان يصدر الا عن انسان متطور وان الانسان المتطور هو انسان ذو هموم واشكالات جديدة مع الحياة ، يوجه « رواد » هذه الدعوة الشكلية جهودهم ، واهتمامنا ، الى الشكل وحده واللغة وحدها . . .

أليسوا هم الذين قال عنهم أراغون في « مجنون السا » : « اناس استنفذوا أبد ايامهم في صقل الكلمات حتى لقد فقدوا منذ زمن بعيد الاحساس بالهارمونيا » ؟

ليس هذا وحسب ؛ بل ان شعراء قدموا لنا فيا مضى على انهم لا يتميزون الا بهذا

القفز البهلواني الشكلاني اللغوي هم انفسهم ، وفي القصائد ذاتها التي اثارت الاعجاب ، كانوا شعراء الهم الانساني والاشكالات العملية مع الواقع اليومي . ولا استطيع ان اشبه الادعاء بأن هؤلاء الشعراء كانوا مجرد مجانين وان شعرهم كان جنوناً ابداعياً في الفراغ وفي تهويمات الهلوسة ؛ الا بمن يعتبر انه يتحدث عن برناردشو من خلال رواية النكات عنه أو عن رامبو بالحديث عن شذوذه الجنسي او الحطيئة بالحديث عن شكله القبيح .

هناك مسألة هامة ينبه اليها (آلان بولد) الذي جمع ونشر هذه المجموعة الشعرية وهي حول ضرورة ان تحمل القصيدة قيمتها الفنية بذاتها . وهو يعني ان لا تستهوينا القصيدة قبل قراءتها من خلال معرفتنا بمناسبتها او بموضوعها . والمثال الذي يضربه في مقدمته للمجموعة ويطيل الحديث عنه هو لوحة « غورنيكا » لبيكاسو اذ ان معرفتنا بما جرى للقرية المقصوفة يجعلنا نحمل في انفسنا ، سلفاً ، توقعاً او قيمة او معنى ، قد لا يكون موجوداً في اللوحة . فعظمة الموضوع ونبله ليسا كافيين لتقرير قيمة العمل الفني ويجب ان لا يلعبا دوراً في الضغط على معايير القارىء ، وخاصة القارىء المتعاطف مع الموضوع .

وهذا التنبيه الهام هو الذي جعلني اغفل ، عند ترجمتي للقصائد ، قصائد أناس نكن لهم مشاعر خاصة سابقة على اشعارهم مثل ماوتسي تونغ وغيفارا وهوشي منه ؛ كما اغفلت قصائد شعراء اخرين صاروا معروفين لدينا كثيراً وتحولوا الى ما يشبه « الكليشة » عند كل حديث من منطلق تقدمي عن الأدب والحياة أو الأدب والنضال او الادب والالتزام . واعني اراغون ولوركا وناظم حكمت وبول ايلوار .

أن ترجمة الشعر خيانة له ـ تلك مقولة صحيحة . لأن الترجمة اقتلاع للشعر من تربته اللغوية ونقله الى تربة لغوية اخرى ؛ وبالتالي فانها تمزيق اهم خصائصه الابداعية .

فكيف اذا كنا نرتكب خيانة مركبة بان نترجم الشعر عن لغة اخرى غير لغته الاصلية ؟ هذه القصائد مترجمة عن الانكليزية . وهي قصائد الشعراء لا يكتب الا القليل منهم بهذه اللغة (كما سيرى القارىء عند تقديم المعلومات عن كل شاعر) .

أنا سعيد لأنني ارتكبت هذه الخيانة المركبة او لأنني قمت بهذه المجزرة الفنية . فما يصل الى القارىء ليس الا المضمون مع حطام من الفن .

ولم لا ؟

الا يحق لنا ان نقوم باستفزاز معاكس ؟ لقد قدم لنا هؤلاء الشعراء على انهم بهلوانات يرقصون على الحبال في سيرك اللغة . وها نحن نعيد تقديمهم كأبطال ما زالت اجسادهم تحمل الغبار والدم وأثار السياط .

هايزيش هاينة (١٧٩٧ - ١٨٥٦)

شاعر الماني يهودي . عمل صحفياً ومراسلاً في فرنسا للصحف الالمانية . كان صديقاً لماركس وانجلز . قال عنه ماتيو أرنولد : « كان جندياً بارزاً وشديد الفعالية في معركة تحرير الانسان » .

وعد

أيتها الحرية التي تتعثر عبر المباغي
حافية ، محتقرة ، مقرفة
تشجعي ! فذات يوم ستحصلين على حذاء
وربما (من يدري) على جوربين .

أيتها الحرية ، سترتدين ذات يوم
قلنسوة دافئة تبرز شحمتي الاذنين
وعندها لن يكون عليك ان تحاذري
وأنت في طريق الرياح العاصفة

سيكتفي الرجال بهز رؤ وسهم بالتحية
وربما آووك وأطعموك
وربما أحبوك حباً جماً
ولكنهم ، بالطبع ، لن يتعقبوك .

ولكن ، كما تعلمين ،
سيكون عليك ان تستمعي الى اسيادك
وان تهتمي بهم
وان تحفظي لسانك وتحني ركبتيك
وسيكون لك ، ايتها الحرية ، مستقبل

النساجون

أعينهم جافة لأن الدموع تُعمي
يجلسون على النول واسنانهم تصر
« اننا نحيك كفنك يا ألمانيا
ونحيك لعنة ثلاثية لك .
ونحيك . . . ونحيك »

لعنةً للاله الذي كنا نتضرع اليه باكين
في برد الشتاء ونحن نموت جوعاً
أَمِلنا ، وصلَّينا ، وتوسلنا دون جدوى
فسخر منا واستثارنا واستخف بآلامنا
ونحن نحيك . . ونحيك

لعنةً للملك ، مولى الاغنياء
والملوكُ مع بؤس الفقراء فقط
الملك الذي يجبي ضرائبه من الاكواخ والمستنقعات
ويأمر باطلاق النار علينا في الشوارع لتردينا كالكلاب

ونحن نحيك . . ونحيك

لعنةً لأرض الأباء التي ظننا أنها أرضنا
وحيث لا يزهر الا اخس انواع الفساد
وحيث تُكَسَّر البراعم قبل تفتحها
وحيث تكتنز الديدان من العفن والنتن شحماً .
ونحن نحيك ونحيك

المكوك يطير في النول الذي يصدر صريراً
ونحن نحيك نهايتك ، طوال الليل والنهار
نحيك كفنك يا المانيا
ونحيك لك لعنة ثلاثية
ونحيك . . ونحيك .

توماس هود [١٧٩٩ ـ ١٨٤٥]

شاعر انكليزي مولود في لندن . كان رئيس تحرير مجلة (هود) ودوريات اخرى . أشار اليه والى هذه القصيدة انغلز في « ظروف الطبقة العاملة في انكلترا ١٨٤٤ » وقال عنه : « توماس هود ، الاكثر موهبة بين الظرفاء الانكليز الاحياء جميعا . . . نشر في مطلع ١٨٤٤ قصيدة جميلة هي « اغنية القميص » استدرت الدموع المتعاطفة والكاشفة من عيون البنات البورجوازيات »

اغنية القميص

بأصبع منهكة ومرهقة
وبأجفان مثقله ومحمره

جلست امرأة ، باسمال لا تليق بالانوثة
تعمل مجهدة بالابرة والخيط
غرزة ، غرزة ، غرزة
في الفقر والجوع والقذارة
وهي تغني بصوت كئيب ،
« اغنية القميص »

« عمل ! عمل ! عمل !
والديك يصيح وحيداً
عمل - عمل - عمل -
الى أن تشع النجوم من خلال السقف
يا للألم !
أن تكوني عبدة عند الاتراك
حيث ليس للمرأة روح تنقذها
ان كان هذا عملاً مسيحياً !

عمل - عمل - عمل -
الى ان يبدأ الرأس بالدوار
عمل - عمل - عمل -
الى ان تثقل العينان وتغيبا !
درزة ، وصلة ، قبة
قبة ، وصلة ، درزة
الى ان اسقط نائمة على الازرار
وأكمل تركيبها في الحلم .

* * *

آه أيها الرجال ذوو الاخوات الغاليات
آه ايها الرجال ذوو الامهات والزوجات
ليس كتاناً ذلك الذي ترتدونه
بل أعمار مخلوقات بشرية !
غرزة - غرزة - غرزة -
في الفقر والجوع والقذارة
دفعة واحدة او بخيط مزدوج
لخياطة كفن وقميص .

ولكن لم اتحدث عن الموت ؟
ذلك الشبح ذي الهيكل الرهيب
نادراً ما كنت اخشى شكله المخيف
فهو يبدو مثل شكلي -
ويبدو مثل شكلي
بفعل الصيام الذي اثابر عليه
يا رب ؟
لم يكون الخبز غالياً الى هذا الحد ؟ !
ويكون اللحم والدم رخيصين الى هذا الحد ؟ !

عمل - عمل - عمل -
شغلي لا يتوقف .
وما هي الاجور ؟
فراش من القش
وكسرة من الخبز - واسمال .
هذا السقف المتصدع

ـ وهذه الارض العارية ـ
طاولة ـ كرسي مكسور
وجدار شاحب
أشكر ظلي لانه يسقط عليه احياناً

عمل ـ عمل ـ عمل ـ
من جرس مرهق الى آخر
عمل ـ عمل ـ عمل ـ
كما يشتغل السجناء جزاء جرائمهم
درزة ، وصلة ، قبة
قبة ، وصلة ، درزة
الى ان يرهق القلب ويتخدر العقل
ومعهما اليد المنهكة .

عمل ـ عمل ـ عمل ـ
في ضوء كانون الخافت
وعمل ـ عمل ـ عمل
حين يكون الطقس دافئا ومشمساً ؛
وفيما تحت الافاريز
تتعلق السنونوات الحاضنة
كأنها تريد ان تريني ظهورها المشمس
ومع الربيع تسخر مني .

آه على استنشاق انفاس
زهر الربيع العطري وكعب الثلج الحلو ـ
السماء فوق رأسي
والعشب تحت قدمي
آه على ساعة قصيرة واحدة فقط
احس بها كما كنت قد اعتدت ان أحس
قبل ان اعرف الم الحاجة
والمشوار الذي يكلف وجبة .

آه على ساعة قصيرة واحدة فقط
وعلى استراحة مهما كانت قصيرة !
لا راحة مباركة للحب او للأمل
بل الوقت كله للحزن فقط !
قليل من البكاء سيريح قلبي
ولكن دموعي في مستقرها المالح
يجب ان تتوقف
لأن كل دمعة
تعيق عمل الخيط والابرة ! »

بأصابع منهكة ومرهقة
وباجفان مثقلة ومحمرة
جلست امرأة بأسمال لاتليق بالانوثة ،
تعمل مجهدة بالابرة والخيط ـ
غرزة ، غرزة ، غرزة
في الفقر والجوع والقذارة .

وهي تغني ، بصوت كئيب
« اغنية القميص » هذه .

ايرنست جونز (١٨١٩ ـ ١٨٦٩)

شاعر انكليزي من زعماء الحركة الوثيقية التي قام بها بعض المسلحين السياسيين الانكليز في القرن التاسع عشر وكانت تطالب بتحسين اوضاع العمال في حياتهم وفي ظروف عملهم . حكم عليه بالسجن المنفرد لمدة سنتين عام ١٨٤٨ بتهمة التحريض على الفتنة لاقت « اغنية الواطئين» قبولاً واسعاً وانتشاراً كبيراً في صفوف العمال الانكليز وكان لها لحن خاص تغنى به . ذكره انغلز في رسالته الى ماركس في ٢٩ كانون ثاني ١٨٦٩ فقال : « ان جونز هو الانكليزي المثقف الوحيد بين السياسيين الذين هم في اعماقهم الى جانبنا تماماً . » .

اغنية الواطئين

نحن واطئون ـ واطئون ـ واطئون جداً جداً
وواطئون بمقدار ما نستطيع ان نكون واطئين .
والاغنياء سامُون ـ لاننا جعلناهم كذلك ـ
ونحن جمع بائس !
ونحن جمع بائس ، نحن !
وجمع بائس نحن !

نحن نفلح ونبذر ـ فنحن واطئون جداً جداً جداً
الى درجة اننا ننقب في الطين القذر
الى ان نبارك السهل بالقمح الذهبي
والوادي بالتبن المعطر .

مكاننا نعرفه ـ فنحن واطئون جداً ـ

انه تحت ، عند اقدام المالك .
ونحن لسنا واطئين الى درجة ان لا نصنع الخبز
لكننا واطئون الى درجة ان لا نأكله

نحن واطئون ـ واطئون ـ واطئون جداً جداً
وواطئون بمقدار ما نستطيع ان نكون واطئين
والاغنياء سامون ـ لاننا جعلناهم كذلك ـ
ونحن جمع بائس !
ونحن جمع بائس ! نحن !
وجمع بائس نحن !

* * *

هبوطاً ، هبوطاً ننحدر ـ فنحن واطئون جداً
الى جحيم المناجم العميقة الغائرة
لكننا نجمع ابهى الجواهر البراقة
عندما يشع تاج طاغية ،
وكلما نقصه من ذلك ـ فعلى ظهورنا
سيتلطف بالقاء اعباء جديدة
نحن واطئون جداً الى درجة ان لا يكون لنا رأي في الضريبة
ولكننا لسنا واطئين الى درجة ان لا ندفعها .
(اللازمة)

* * *

نحن واطئون ، واطئون ـ نعرف اننا مجرد غوغاء
ولكن بقوتنا المطواعة

سيرتفع التراب عند اقدام اللويرد
ليصير قصراً وكنيسة وبرجاً
ثم نسقط منهكين ـ في صالون الغني
ونتذلل عند باب الغني
نحن لسنا واطئين الى درجة ان لا نبني الجدار
لكننا واطئون الى درجة ان لا ندوس البلاط .
(اللازمة)

نحن واطئون ، واطئون ، نحن واطئون جداً جداً
الا انه من اصابعنا يتسلسل الجدول الحريري ـ
والاردية المتوهجة حول اطراف ابناء الابهة .
ما نحصل عليه ـ وما نمنحه
نعرفه ـ ونعرف حصتنا
نحن لسنا واطئين الى درجة ان لا نحيك الملابس
لكننا واطئون الى درجة ان لا نرتدي الملابس .

نجن واطئون ، واطئون ، نحن واطئون جداً جداً
ولكن حين يدق النفير
فان الطعنة من زند رجل فقير
تخترق قلب اكثر الملوك غطرسة !
نحن واطئون ، واطئون ـ نعرف مكاننا .
نحن مجرد صف الجنود والرتل
لسنا واطئين الى درجة ان لا نقتل العدو
لكننا واطئون الى درجة ان لا نمس الغنائم

* * *

جورج فيرت (١٨٢٢ - ١٨٥٦)

شاعر الماني غادر المانيا ليعيش في انكلترا ثم رحل الى كوبا حيث مات هناك كان رئيس تحرير « نوي راينشته زايتونغ » .

مئة رجل من هارزفيل

الرجال المئة من هازفيل
ماتوا في اليوم ذاته
ماتوا في الساعة ذاتها
ماتوا بالطريقة ذاتها .

* * *

وحينها دفنوا بهدوء
نزلت بتثاقل ، مئة امرأة
ناحت مئة امرأة من هازفل
على موتى مدينة هازفل

* * *

جئن مع اطفالهن الصغار
ومعهن الابناء والبنات ايضاً
« يا سيد مدينة هازفل
ادفع لنا الدين الذي تدين لنا به »

* * *

صاحب المنجم الغني في هازفل
لم يتوان طويلا
حسب الاجرة الاسبوعية
لكل رجل مقتول

* * *

جو كوري (١٨٩٤ - ١٩٦٨)

شاعر اسكوتلاندي معظم شعره يدور حول حياته كعامل منجم .

كُلِ المزيد

« كل المزيد من الفاكهة » تقول اللافتة
« المزيد من السمك ومن اللحم ومن الخبز »
لكنني عاطل عن العمل
منذ ثلاث سنوات ومتزوج
لهذا فانني اندهش حين ارى
اللافتة وانا امر بها .
اللافتة الوحيدة التي تلائمني هي
« كل المزيد من العشب الملطح بالدماء . »

ما اقلهم

ما أقلهم اولئك الذين ايديهم نظيفة
والسنتهم مثقفة
ممن سيقفون معنا ، يا اصدقائي العمال ،
ويساعدون على تصحيح اخطائنا .
سيسيرون معنا مسافة محددة
لكنهم سيعودون منهكين خائري القوى
عندما نلتقي بشخص يحمل صليبا
وعليه تاج من الشوك

دفتردار الهباء

سليم بركات

في الشمال عادة، يصعد الناس بأسرتهم الى سطوح المنازل ليلاً، حيث ينامون بعد إحصاء اكبر عدد من النجوم، وعلى مقربة منهم تنام الدجاجات، التي تصعد السلالم الخشبية بدورها، وقبال سطحنا كانت تنام «مارغو».

و«مارغو» ممرضة في المستشفى الحكومي في المدينة، ونفتخر بأنها جارتنا، لأنها موظفة حكومية، والموظفون الحكوميون ذوو امتيازات، ونادرون، تتملقهم الناس برغم تجاهلهم للناس. يسلمون عليهم، وقلما يردون. و«مارغو» عوراء. يستر عينها اليمنى غشاء أبيض كثوبها الأبيض، ومع ذلك يزورها الكثيرون من موظفي الحكومة في بيتها. ولها حظوة عند ضباط يجيئون ويذهبون في سيارات لاندروفر. انها ذات سطوة حقاً، لكن سطوتها في المستشفى تعادل سطوة قائمقام.

ومن يؤم المستشفى الحكومي غير القرويين وبسطاء الضواحي؟ ينظر المرضون والمرضات اليهم شزراً، وهم يدفعون كاسات مطعوجة في اتجاههم: «تبولوا». واين يتبول المرضى في طاساتهم؟ كل المرضى يحملون طاسات، حتى اولئك الذين يحضرون طلباً لبعض اليود من اجل أصبع جريح، وحتى من يزورون اقرباءهم، كلهم يحملون طاسات. فاتحة الدخول الى المستشفى، زائراً او مريضاً، هي الطاسة، وعليك ان تتبول فيها، قبل ان تقنع المرض البواب، او موظف الاستعلامات، انك لست مريضا، بل جئت من أجل طُعم الجدري.. مثلاً مرضى، مرضى حتى يثبت العكس. وتأتي حقنة بنسلين، وتمضي حقنة بنسلين، بنسلين لكل شيء، للسرطان، للسكري، وللتيفوئيد، وللبلهارسيا، وللسل، وللجروح، وللأسنان، وللفتق، وللزائدة الدودية. ابر بنسلين تطير كاليعاسيب في أروقة المستشفى. حلم هائل طويل من البنسلين ينتظر الداخل بطاسته الى المستشفى، لكن، اين يتبول

* مقطع من كتاب «هاته عالياً، هات النفير على آخره» (سيرة الصبا). يصدر قريبا عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

المرضى في طاساتهم ؟ ثمة مرحاض لا يتسع لخمسة اشخاص ، والمرضى بالمئات ، ولـذا عليك البحث عن ركن ما ، بين شجرات الحديقة ، او قرب حائط ، او في منعطف من منعطفات المبنى الشبحي الضخم ، لكنكَ ، يقيناً ، لن تجد ركناً ، او منعطفاً ، او شجرة ، لم تسبقك اليها طاسة ما ، « شخ خ خ . شـ ش خ » . الكل يتبولون على دفعات صغيرة ، فالخجل يحبس البول ، او يجعله متقطعاً ، والخجل سمة عامة في ذلك العراء المطرز بالأعضاء التناسلية المتدلية من فتحات السراويل ، اما القرويون القادمون بدشداشاتهم فيقرفصون على الأرض ، واضعين طاساتهم بين أفخاذهم ، او يرفعون الدشداشات حتى الخصور ، ممسكين بحواشيها في افواههم ، فتظهر مؤخراتهم العارية من أي لباس داخلي .

المرحاض للنساء ، وعراء الحديقة ، والمنعطفات ، والحيطان ، للرجال وغيرهم ، والداخل لـ « مارغو ».صوتها يتدحرج على البلاط الصقيل ، وعلى الأغطية البيضاء ، والقوارير ، والطاسات المملوءة بالبول . صوتها يتدحرج على أنين المرضى ، خارجاً من النوافذ كالريح فتميل شجرات الحديقة ، وتختبىء الجنادب . و« مارغو » محلولة الثوب أبداً . زرّان مفكوكان من الأعلى ، وثلاثة ازرار من الأسفل تكشف طوق الجوارب البيضاء من الأعلى ، الغائص في لحم الفخذ البض ، وليس من رواق معتم ، او ستارة خشبية مما يتفحصون خلفها المرضى ، الا ولـ « مارغو » وراءها لهاث او رائحة.يكفي ان يغفل ممرض عن صديقه دقيقتين لتختطفه مارغو . يكفي ان تنحني دقيقة واحدة على المغسلة ليكون أحدهم قد رفع ثوبها الى خصرها وبدأ عواءه الأبدي . يكفي ان يكون احدهم جالساً لكتابة وصفة حتى تفتح مارغو ازرار بنطاله ، ومن دون ان ترفع ثوبها قط ، وبغريزة كغريزة البشروش ، لا تخطىء الهدف السفلي الصلب الذي يتفجر حلقة حلقة من الحلوى والفاكهة الغامضة ، قائمة قاعدة في حركة سريعة متواصلة ، ثم تستدير وتمضي ، غير عابئة ، احياناً ، بالقطرة البهية اللزجة التي تتدحرج على طول الجورب ، حتى تستقر في حذائها . هكذا تملك مارغو الممرضين. اما الأطباء الشيوخ القليلون ، الذين يعبرون الأروقة كبقايا حيوانات بعد محْلٍ طويل ، فيكفيهم من مارغو ان تجلس امامهم على كرسي ، طاويةً ساقاً واحدة لصق صدرها ، كاشفة عن معبرها الضيق الذي يصل فخذين لا يهدآن ، معبرها الذي لا يخرج منه الرجل الا خائباً ، او أشد تصمياً على تكرار هزائمه . ولربما مدَّ أولئك الشيوخ أيديهم المرتجفة الى الجحيم الصغير ـ مرآة شبابهم الضائع،في منتصف جذع مارغو ، وتأوهوا باختناق ، وهم يضعون ايديهم الأخرى في فتحات سراويلهم .

من بعيد يتم كل شيء مع الأطباء الشيوخ ، وتتسع مملكة مارغو ، تتسع كحلم من البنسلين في ذاكرة المرضى . وبسلطة مارغو ، وحدها ، ينتقل مريض من جناح الى جناح ، وتزداد حظوة بعضهم عند الممرضات او تقل ، تُبَدَّل الشراشف يومياً ، او تبقى أشهراً وبسلطة مارغو يستقبل

المستشفى مرضى جداً ، او يبقون سنوات في الخارج ، وهم يحملون طاسات البول ، من غير ال
يأخذها احد منهم الى الغرفة ذات الانابيق ، والاواني الزجاجية ، التي يطن من حولها البعوض
لطول ما رَكَدَ فيها البول .

كل آمال المرضى معلقة على بولهم . ان يَقْبلوا بولك يعني انهم يَقْبلونكَ . وفي المستشف
تختلط الطاسات . لا أحد من المرضين المتأففين يتفحص بول أحد ، ومع ذلك تجري الأمور ف
رتوب منتظم . وفق مشيئة عمياء تصيب ـ ابدا ـ غير ما هو مقصود : « فلان . . فليتقدم فلان »
وهكذا تنتقي المصادفة رعاياها ، ويدخل المستشفى من لم يتقدم بطلب قط ، ولا بطاسة بول .

مصادفات متواصلة في شمال لم يكن وجوده الا مصادفة ، اذ لم تكن للأرض من قبل ، ال
ثلاث جهات ، تتعاقب فيها الأمور والحيوات في هندسة مجنونة مُحْكَمة ، وكل شيء محسوب ف
السِّجل اللاَّمرئي ، مُقَسَّم الى أصغر جذر تربيعي ، او تكعيبي ، كاللوغارتم . وكان الهواءُ محاسبِ
الأرض ودَفْتَرْ دَارها ، يرتِّب الغيم في مكعبات ، ويحسمُ من كثافةِ الضباب او يزيدها ، يحفر مجاري
جانبية في الأنهار ليختزل المياه الى الحد الذي تحتاجه أرض ما ، يميل بأوراق الأشجار ليرتسم ظله
فوق بذور في حاجة الى ظل ، او ليكشف بذوراً اخرى ليست في حاجة الى ظل ، والهوا
الدَّفْتَرْ دَار ، الخازن الاكبر لشغف الآلهة بالنظام والمنطق ، يأتي ويمضي وفق حساب معلوم لزوا
المبوب : زاوية حادة ، زاوية قائمة ، زاوية منفرجة ، وله فُرْجارٌ يظلُّ لقلمه الرصاص صري
مؤنس على ورقة الغيب الشفيفة . غير أن الآلهة مَلَّتْ تلك الهندسة كلها ، وملَّتْ سلطة أن تعرف
التعاقب واحتمالاته . ملت سلطة ان تعرف الأمور إلى الأبد ، فقررت ، ذات ظهيرة ، وهي تنق
حجارة شطرنجها في كسل ، أن تخلق جهة رابعة تستعصي على الهندسة ، وعلى الحساب ، وع
الجبر ، وعلى الاحتمالات ، وعلى كل قياس آخر من قياسات معرفتها . . . فكان الشمال . .
الشمال المطرز بمصادفات ملتمعة كالخرز .

وها مارغو تزيد في مصادفات الشمال مصادفة جديدة ؛ مصادفة أن مارغو هي مارغو . وم
لو لم تكن هي هي ؟ إذن لا نتفي أي سبب لوجود المستشفى . فالناس لا تذهب إليه لأنهم مرضى
بل حباً بالوقوف أمام بواباته . حباً بامتحان مقدرتهم على التبول أمام أنظار الآخرين . ح
بامتحان المصادفة وسلطتها العذبة . كان ذلك كله قبل مجيء الصخب الذي خلع مدينة الملاه
من أساساتها ، وجعل الراقصات مشاعاً لمن يريد أن يمتع عينيه بفخذين لا يتوسط ملتقاهما شعر
زغب ، ويثيران من اللهاث ما يكفي لجرف قرية كبيرة بمنازلها ، وناسها ، وأغنامها ، وكلابه
ودجاجاتها . لكن الأمر تبدل مع مارغو ، بعد يوم الصخب ، فكأن سلطتها كانت من سلطة الهد
الضاري الذي خيم بضع سنين (بقوة الشرطة) ، حتى لَيَزْعمُ بعضهم ، آنذاك ، أنهم توجس
قدوم « ميرو » بأكباشه ، واضعين آذانهم على جدران البيوت : « هس . هس . إنها أظلا

الأكباش ترتطم بالحصى في وادي بلير . هس . هس » . وذهب بعضهم في الزعم إلى حد تأكيد أنهم رأوا . من بعيد ، في التخوم التي تتبجس منها هضبة « قولو » كثدي أرضيّ ، زوابع من غبار ودم يابس مطحون ، تعالت حتى أبعد أخدود في السماء المشقوقة ، ثم أنحدرت في اتجاه سهل « زيريك » ، ملطخة رؤوس السنابل بلون قان : « إنه ميرو ، تتجشأ أكباشه من أعماق أحشائها » . غير ان انقلاب الحكومة الجديدة على الحكومة القديمة بدّد المزاعم ، وقدم إلى الناس زمناً صاخباً على صحن ورقي : « كلوا هنيئاً مريئاً . كُلوا الأوسمة ، والأضابير ، والقبعات ، والأحذية العسكرية . كُلوا مخلفات الانتهازيين ، وامحوا آثارهم » . وأكلنا كلَّ ذلك حقاً ، أكلنا جدران السراي ، وبيت القائمقام ذا الحديقة المترفة بأزاهيرها ، ثم أكلنا المستشفى .

يا للهدوء الهش الذي نسجتْهُ الحكومةُ السابقة بخيوط من أبصار الشرطة ، وصرير أبواب الأقبية . يالمارغو .

لقد داهم أولاد « ميْسي » المستشفى بعد البلاغ الأول للحكومة الألف . قلبوا أنابيق البول ، وقمامَةُ ، وقواريره ، وطاساته ، في طريقهم . قلبوا الأسرَّة ، ودحرجوا المرضى على البلاط الصقيل ، وهم يبحثون بعيونهم العنبية عن مارغو ، مزبدين كبقر الحراثة . « سيأكلونها أكلاً » تمتم بعضهم . « سيأكلونها كما أكل أطباء المستشفى أُمَّهم ميْسي » . لقد وقف أولادها أمام بوابة المستشفى شهرين ، مُمَدِّدِيْنَ أمَّهم على فراش رث ، وفي يد أحدهم طاسة بولها . شهران ـ وهم يكشون الذباب عن عينيها المرتخيتين . شهران ، بطولها ، يرددون جملة واحدة على مسمع أمهم : « ستكونين في خير . إنه المستشفى » ، ثم يضعون أيديهم على أفواههم الصارمة كأنما يخنقون زيزان الألم التي تتخبط في حناجرهم . وحين نادى مناد من الرواق المعتم : « ميسي پريخان » طاروا بها كالعصافير إلى الداخل ، مصطدمين بطاسات البول في الأيدي : « ينادون أمنا . وَسِّعوا ، وسِّعُوا » . وكانوا مرحين بعد ذلك كأشد ما يكون المرح . يتحلقون حول سرير أمهم ، متباهين بحبات البرتقال التي يجلبونها ، بينما ينظر المرضى الآخرون إليهم في حسد ظاهر . ولم يدم الأمر طويلاً ، فقد دخلت مارغو كصاعقة من اللحم والبياض إلى الردهة المزدحمة بالأسرة ، وأشارت الى سرير « ميسي » ، هاتفة بممرِّضَيْنِ يجرَّان محَفَّة ذات دواليب : « هذه هي الميتة خذوها » . وتقدم الممرضان في حركة آلية ، ساحبين الهيكل الشبحي من بين الأغطية . كان وجوم صلبٌ في الردهة ؛ وجوم يتطاير مثل المذنَّباتِ العمياء . وجوم وذهول لم يُفِقْ منهما أولاد « ميسي » إلا وكان الممرضان قد مضيابها في الرواق . ركضوا : « أماه » . صرخ طبيب كهل : « يا للحمير ، لماذا يركضون ؟ » . التفتوا إليه ، وتشبثوا بقميصه : « أعِدْها يا سيدي » . قال الدكتور في امتعاض : « أبعدوا أيديكم عني . إنها ميتة يأخذونها إلى غرفة التشريح » . « ميتة ؟؟؟ » كرروا الكلمة في عويل مكتوم . « لا . إنها حية يا دكتور . تعال اسمعْ تنفسها .

تعال اسمعْ حكاية جَدْيِها ذي القرو ن الثلاثة » . وكأنما استدركوا مسألة مهمة في لحظات الذهول تلك ، فأشاروا بأيديهم إلى مارغو : « اسألها يا دكتور . إسأل الست مارغو ، ستقول لك إن أمَّنا حية » . وأومأت مارغو برأسها في إشارة جازمة : « دَعْكَ منهم » .

حاولوا أن يقنعوا الدكتور بكلام جديد فخذلتهم حناجرهم . تركوه وتبعوا المرضين والمحفَّة ذات الدواليب . وحين وصلوا إلى المسلخ الآدمي المعزول ، كان آخر طبيب بيطري يحاول أن يوصد الباب الخشبي خلفه . صرخوا : « أماه » ، ثم حاولوا اقتحام الباب ، فوقف بينه وبينهم طبيبان في أيديهما سواطير صغيرة : « ألا تفهمون ؟ الماما ماتت . . . ماتت » ، لكن صوتاً ضعيفاً ، في الداخل ، كان يردد اسمهم واحداً واحداً ، ثم اختفى ليخرج طبيب ثالث حاملاً قلباً آدمياً : « انظروا يا حمير . ألم نقل إنها ماتت ؟ » . إذ ذاك سقط أولاد « ميسي » على ركبهم كشجيرات من دغل « الهلالية » .

« أين ستختفي مارغو ؟ » « تمتم أولاد « ميسي » . وفعلاً ، لم يستطع المستشفى الضخم كهيكل من هياكل حيوانات الحكاية أن يُلْجِىءَ مارغو ، فاذا هي متكوِّمة في مرحاض السيدات ، فجرّوها من غرفة إلى غرفة ، ومن ردهة إلى أخرى ، ومن رواق إلى شبيهه ، ثم خرجوا إلى الحديقة ، متجهين إلى غرفة التشريح المعزولة .

كانت تتشبث بالعشب فيتقصف ، وبالحجارة فتنفر كالسحالي ، صامتة تماماً ، مغمضة عينها السليمة ، بينما ظلت العين العوراء مُفتَّحة تحدّق في مغيب يقضم أعضاءه المضيئة . وعلى الطاولة الخشبية ذاتها،التي تتدلى من حوافها قطع مقدَّدة من اللحم والدم ، مدَّد الغاضبون مارغو . طووا فخذيها الملوثتين بدم الحيض على صدرها ، وأدخل أحدهم ذراعه كلها في التجويف الأبهى لجنون السلالة . أدخله كما تعوَّد أن يُدْخِلَهُ في شرجِ البقرات التي تصاب بالتخمة ، ليُخرجَ الروث بيده ، والقرويون حاذقون في ذلك ، وهو طيُّهم الشافي . لكنه بدل أن يسحب الروث ، هذه المرة ، سحب أحشاء مارغو كلها : الرحم ، والمثانة ، والأمعاء . تشنجت وارتخت تحت الأيدي الصلبة الأخرى . تهاوى رأسها إلى وراء في بطء ، وظلت عينها البيضاء المفتوحة تحدّق في آخر صورة رأتها تلك العين قبل سبعة وعشرين عاماً .

علَّق أولاد « ميسي » نذرهم الدموي على مشجب في الغرفة ، ثم خرجوا تباعاً .

لم تكن مارغو تهمنا ، نحن الصِّبْيَة قط . لكننا ظللنا نتفكّه ردحاً من الوقت بسروالها الداخلي الصغير . ولم يكن تفكُّهاً بحق ، بمقدار ما كان تفتحاً لحواسنا على غابة جديدة من غابات ذلك العمر . ولم تمض ثلاث سنوات إلا وكنا نلهث لهاث كبش صغير إذ نتذكر ، أو نرى ، سروالاً كسروال مارغو .

ذكريات

كان إبنا « مرادو » المراهقان « بشيرو » و« حسينو » قد اكتشفا منبع الهزائم والعذوبة قبلنا . اكتشفا سحر السراويل الصغيرة وما تخفيه ، فكانا يرسلاننا في مهمات سرية إلى دكان « بغدي » الأحدب ، ليعطينا ، مقابل النقود التي ارسلاها ، مظاريف مقفلة نعود بها سُراعاً . لم نسألهما قط عن محتويات تلك المظاريف ، إذ كان يكفينا من كرمهما أن يمدّانا ببعض اللُّفافات ، ندخّنها - في أول عهدنا بالتدخين - داخل قبو فرنهما . وفرن « مرادو » فرن غريب ، داخل قبو يعلوه دكانه ، وبيته الاسمنتي الأكثر بداثية في هندسته وسط هذا العصر . بيت ذو قنٌ ، في داخله ، للدجاجات . تبيض في الصحون ، وعلى الأسرّة ، وتأكل مما تأكله العائلة . والقبو مقسم إلى ردهتين ، إحداهما للفرن وللمعجن الطويل كمغطس الحمام ، والثانية ملآى بدقيق الكلس الذي يبيعه « مرادو » . وثمت مدخل مفتوح يصل الردهتين ، فتأتي الدجاجات من جهة البيت ، وتنزل الدرج العريض إلى ردهة الكلس ، ثم تعبرها إلى ردهة الفرن ، فتصعد إلى حافة مغطس العجين . تأكل حتى الشبع ، وتكمل دائرة نزهتها فتخرج ، بعد قفزتين على الدرجات الوطيئة ، من البوابة الضيقة التي يدخل منها الزبائن لشراء الخبز . وإذ تجد نفسها على الطريق العام تمضي في شبه قوس الى باحة البيت ، ومن ثم تكمل النزهة الدائرية ، من جديد ، عبر مدخلي القبو . هذا دأبها . اما القبو فيختلط فيه دقيق الكلس بالطحين ، والأرغفة البائتة بالأرغفة الطازجة ، والسحالي الصغيرة بالفئران التي تضل طريقها ، أحياناً ، فتدخل « بيت النار » ، ومن ثم تنفجر كالمفرقعات .

لقد استنفدت شرطة البلدية دفاترها التي تدوِّن عليها محاضر ضبط ، فطلبت البلدية دفاتر من العاصمة فاستنفدتها الشرطة ، بدورها ، على باب فرن « مرادو » . وحين لم تجد ورقاً ، دوَّنت المحاضر على قطع من حجارة الباطون ، وعلى خشب صناديق البندورة ، وعلى تُرْقُواتِ البقر المذبوح . وأخيراً ، صرفت الشرطة النظر عن الأمر كله ، وبقي فرن « مرادو » أمير أفران الحي الغربي الذي لا فرن آخر فيه .

كان فرن « مرادو » ملاذنا في ذلك العمر العابق بتفتحات مثل زهر البامية . نجلس على مخدة من القش في ردهة الكلس ، ونتبارى في نَفْثِ الدخان من أنوفنا ، أو نقوم بحركات بهلوانية على حافة مغطس العجين ، وقد سقطتُ فيه مراراً ، ونهضتُ كرجل ثلوج ، أبيض من الرأس حتى القدمين . لكن ، أكثر ما شدنا في ذلك القبو هي مجلات الأطفال ، وقصص المغامرات ، فابنا « مرادو » شغِفان بجمعها ، ويملكان أن يسرقا من دَخْلِ الفرن ما يشتريان به أشياء لا نملك أن نشتريها . إنهما سيدا الفرن ، يديرانه بنفسيهما . يقف « بشيرو » ذو العضلات أمام الفوهة اللهيبة ، وفي يديه لوح خشبي ينتهي بمقبض طويل ، بينما يرقِّق « حسينو » قطع العجين ، ويدهنها بالرَّوْبَة لتخرج الرّقائق ، من ثَمَّ ، أرغفة حمراء . ويتناوب الشابان البيع ، وفي كل نوبة يكون أحدهما قد دسَّ في حذائه بضع ورقات نقدية .

لقد كشف لنا « حسينو » ذات يوم ، سر المغلَّفات المغلقة التي اشتريناها له من « بغدي » الأحدب . وكان لـ « حسينو » صندوق من خشب متين ، وعليه قفل ذو أرقام لا يعرف فك لغزها إلاّ هو . صندوق مليء بما يشتهيه صبيّة مثلنا : قصص ومجلات مصورة . كاميرا . زجاجات مكبرة . ثوب سباحة مدهش . كاسكيت . صور ممثلين وممثلات . مكعبات زهر . أوراق لعب بلاستيكية . أمتار من أشرطة سينمائية مسروقة . أقفال خاصة . أقلام عليها صور راقصات . بريانتين للشعر . خنجر نحاسي . ورق ملون لكتابة الرسائل . قفازات جلدية . أحزمة مزخرفة . علب تبغ تركي . غليون . انياب ذئب . علاقات مفاتيح من الخرز ، يصنعها المسجونون عادةً . نظارات شمسية ذات عدسات مقعَّرة . . . الخ . . الخ ، إضافة إلى المغلَّفات المغلقة . وقد فتحها « حسينو » أمام أنظارنا ، فكانت ملآى بصور عارية تماماً : عانات وأثداء ، ومؤخرات لنساء لو رآهن الشمال لسقط مغشياً عليه . « يا الله . ما هذا حسينو ؟ » ، ويتلمَّظ حسينو ، ثم يمرِّر لسانه على شفتيه ، هامساً في خبث مَرِحٍ : « سأعيركم بعضها إذا أقسمتم على إعادتها سالمة » . ونتساءل في دَهَشٍ : « ولماذا نستعيرها حسينو ؟ سيقتلوننا ، في البيت ، إذا ضبطوها معنا » . وبالطبع يفهم حسينو سبب رفضنا للاستعارة النفيسة تلك : « لا بأس . ستستجدونها مني بعد سنة » ، وقد استجديناها ، حقاً ، بعد سنة ، فتمنَّع حسينو كثيراً قبل أن يعيرها لنا .

بيد أننا لم نشأ كثيراً أن نكون ملك مزاجه ، فنحن نعرف الطريق إلى دكان « بغدي » الأحدب ، وإمَّا توافرت نقود ذهبنا إليه : « ألديكَ شيء بغدي ؟ » ، ويغمز « بغدي » : « أدخلوا » ، ثم يرفع أكواماً من الملابس المتسخة عن صندوق صدىء . يسحب جواريره ويعطينا صوراً قليلة مقابل نقودنا القليلة . « هذه ليست حلوة يا بغدي . استبدلها » ، وينظر إلينا « بغدي » في نفاد صبر : « لا أستبدل ما أبيعه . هيا » . ونقبل بالأمر على مضض .

غير أن الصور جميلة ، وتستدرجنا إلى أكثر الأماكن عزلة لتمتحن صبانا . يا لبغدي الأحدب . رابض في جحره وعليه مِيْدَعة كميدعة الحداد ، صفراء مبقعة بالحروق ، بفعل وهج مكواته الضخمة الملآى بفحم مشتعل . فـ « بغدي » كوّى . معلم في مهنته ، يضغط على المكواة بيده النحيلة فتستحيل طيات البناطيل الى شفرات . عليه أن يضغط إلى ما لا نهاية ، ليحتفظ الزبائن برونق ثيابهم أطول وقت ممكن . عليه أن يضغط بثقل حردبته كلها . إضغط . إضغط يا بغدي ، فزبائنك ليسوا في يُسرٍ يمكِّنهم من إرسال ثيابهم الى الكيِّ كل أسبوع . إضغط يا بغدي ، فثمت من ينتظر بنطاله الوحيد بسرواله الداخلي في البيت . إضغط حتى تلتصق مكواتك بأعمق أعماق الجحيم . إضغط طويلاً ، لتبقى حردبتك في المستوى الهُلامي للحياة . إضغط يا حارس الفحم وشراراته الأنثوية . إضغط . إضغط . إضغط .

لكن لـ « بغدي » مهنة أخرى أيضاً ، مهنةً رَهْن المناسبات الوطنية ، وما أكثر المناسبات الوطنية في الشمال : أعياد للهزائم . أعياد للانتصارات . أعياد لحروب وقعت ، وأخرى لم تقع . أعياد لشهداء ما يزال بعضهم أحياء منسيين . أعياد لمجيء « الانتهازيين » . أعياد لذهاب « الانتهازيين » . أعياد للشجر يخلعون فيها الشجر لنصب الأقواس . أعياد لابرام المعاهدات وأعياد لنَقْضِ المعاهدات ذاتها . أعياد للأمهات مع وعظ كثير بضرورة شراء هدايا لا نملك ثمنها . أعياد لمعلمين بليدين لا يعرفون غير اختيار العصي الصلبة . أعياد لا مناسبات لها ، نضيِّع فيها حقائبنا المدرسية من كثرة الركض وراء معلمين يزداد وهج حناجرهم كلما اقتربوا من السراي . أعياد للأعياد ، ومناسبات للمناسبات . وفي كل هذه التعاقبات المتصلة يقدم « بغدي » وصلة مسرحية ، بمساعدة شريكه ابراهيم ، بائع النُّقْل (أي بائع بذور البطيخ ، وفستق العبيد ، والفستق الحلبي ، والحمص ، والبندق ، الخ) . وابراهيم يقف بعربته المزركشة ذات العجلتين أمام دكان « بغدي » معظم أحيان النهار ، كأنما يتداولان ، أبداً ، في مسرحهما الذي لا يتعدى دورين : دور المستعمر ، وهو للأحدب ، والمناضل ، وهو لبائع النُّقْل . إنهما يحفظان دوريهما الأبديين عن ظهر قلب ، لكنهما يتجادلان في التفاصيل . يقول ابراهيم : « سنُدْخِل بعض الكومبارس في مسرحيتنا ، من تلامذة المدارس » . ويرد الأحدب : « نحن نكفي يا برو . أستطيع أن أؤدي دور الكومبارس ايضاً » . يقول ابراهيم : « أنت واحد ، نريد عشرة » ، ويرد الأحدب : « أنا مثل عشرة ، وأكثر » . يقول ابراهيم : « نريد مجموعة لتنشد النشيد الوطني بعد شنقك على خشبة المسرح » ، ويرد الأحدب : « سنجلب مسجلة » . يقول ابراهيم : « سيحملون اعلاماً ورقية يلوحون بها » ، ويرد الأحدب : » فنعلق الأعلام على حبل طويل ، وفي المشهد الختامي نفتح المروحة الكهربائية في اتجاهها » . يقول ابراهيم : « أيها الأحمق ، نستطيع ان نستدرج بعض الفتيات ككومبارس ، وهذا يفيدنا على . . . » . ويصمت الأحدب مفكراً بعمق ، ثم يميل بعنقه الغائصة في الحردبة ، متسائلاً : « وماذا أستفيد من ذلك يا برو ؟ » ، ويعيا ابراهيم عن الاجابة ، ناظراً الى حردبته في إشفاق ، ثم يعود الجدل من حيث بدأ . لكنهما يصعدان الى الخشبة أخيراً ، حين تأتي مناسبة الصعود الى الخشبة ، في مدرسة أو في صالة سينما ، ويبدأ المشهد الأزلي : يطل بائع النُّقْل على الجمهور هاتفاً : « يحيا الوطن » فتتضرج الجدران بالتصفيق . ثم يدخل الأحدب في ثوب ضابط اجنبي ، فتتضرج الجدران بالصفير . يجلس الضابط الأحدب على كرسيه في طريقة تهريجية ، ويصرخ : « هاتوا بالملعون . هاتوا بهذا العربي » ، ويأتي بائع النُّقْل المناضل وحده ، بالطبع ، من دون أن يجيء به أحد . يقف أمامه ، ثم يرفع رأسه في اعتزاز وثقة ، صارخاً بدوره : « يجب ان ترحلوا . أرض العرب للعرب . سنقاوم حتى آخر طفل » . يعلو التصفيق ، وتتكسر الكراسي تحت الحضور . وإذ يهدأ الضجيج ، يشير الأحدب بأصبعه في اتجاه بائع النُّقْل : « خذوووه » . وليس هناك من أحد ليأخذ إبراهيم ، بل يستدير من

تلقاء نفسه ، ويمضي إلى ما وراء الستارة في خطى واثقة .

. . . ونحسد إبراهيم على موهبته ، بل يحسده الكبار أكثر مِنّا . فبائع النُّقْل ، بين المناسبة وأختها ، سيد الشارع ، تشير إليه فتيات المدارس ، وتتهافتن عليه لشراء حفنات من بذر البطيخ ، ناظرات إليه بطرف أعينهن في خفر . أما الأحدب فيرجع إلى جحره ، يبيعنا الصور العارية ، ويضغط بمكواته الجحيمية على الهباء ، بينما يتوهج نيزك من النيازك ، التي انفصلت عن الأرض في نشأتها الأولى ، بين كتفيه العاريتين .

« يا للسرِّ الهشّ » نهمس لأنفسنا . يا لمغلّف إبني « مرادو » . أهذا كل شيء يا بشيرو ؟ أهذا كل شيء يا حسينو ؟ . لا . إنهما يريانا أشياء أشد صَعَقاً . لقد كنا أباطرة على ممالك من النساء العاريات فحسب ، لكن ممالكنا تنهار أمام صور لرجال ونساء في عريها الأكبر ، العري القنّاص ، الذي تتشابك فيه الأعضاء كما تتشابك الأيدي في التحية ، وتلتحم في ضراوة لا مهزوم فيها إلاّ الوقت .

هنيئاً لهما . هنيئاً لمساءاتهما في القبو ، يشعلان للأصدقاء سراج الكاز فيلعبون بالورق حتى الفجر ، وإذ ينتهون ـ لا لأنهم انتهوا من اللعب ، بل لأن مرادو سيستيقظ لصلاة الفجر ـ ينفحوننا ليرتين ، لأننا سهرنا حَرَساً على درج المدخل حتى لا يفجؤهم أحد . لكننا لم نكن نسلم دائماً من المفاجأة . فجدّتهما الساهرة أبداً ، ذات المائة والعشرين عاماً ، تتفقّد ساحة البيت شبراً شبراً بعصاها ذات الرنين الأجوف . عمياء كالظلام . تعرفُ دجاجاتِها واحدة واحدة ، وكذلك الأدراج التي تقود إلى القبو ، ومخارجه . لقد تساوى الليل عندها بالنهار . تبدأ جولتها المعتادة كلما أفاقت من نومها الذي لا يشبه النوم . فهي تغفو واقفة ، أو جالسة ، او متكئة على حائط . لا زمن لها . تتقرّى بعصاها السماء كما تتقرى الأرض ، وتكره الغرباء الصغار الذين يعاشرون أحفادها ، وابناء أحفادها . ووحدها ، هذه العمياء الموحشة ، كانت تضبطنا في ليالي القبو بعض الأحيان . تقف على أول الدرج وتهتف بصوتها المتهدِّج المتعب : « مَنْ هناك ؟ » . إذ ذاك نتحوّل إلى تماثيل من الظلام والكلس ، ونحبس أنفاسنا . غير أنها لا تصدق السكون الثقيل : « أسمع نبض قلوبكم يا أولاد الشيطان » ، وتنزل الدرج ، يسبقها نقر الدليل الخشبي على الاسمنت . نستغل ضوضاء العصافنتسلق سُدَّةً تعلو بيت النار مباشرة ، وبرغم أن لا نار في الفرن يظل مزيج الحصى والملح ملتهباً على السدة ، وهو مزيج يضعونه هناك لامتصاص وهج النار تحت ارضية البيت والدكان . « يا للسموات » نهتف في أعماقنا ، ونشمّ نَشَيْشَ أحذيتنا البلاستيكية وهي تُشْوى في بطله .

« اخرجي » تجأر أقدامنا . « اخرجي ، بالله عليك ، يا سليلة البغال » ، لكن العمياء تتقرى

الزوايا على مهل . تتقرى كومة الكلس : « أسمع نبض قلوبكم يا رؤوس البطيخ » . « أووه حسينو ، لن تخرج جدتك . أووه . ذابت مؤخراتنا » . ويتمتم حسينو : « انتظروا قليلاً » . وننتظر ، مستندين على أقدامنا اليسرى مرة ، وعلى اليمنى مرة ثانية ، كما يفعل اللقلق . وأخيراً تخرج العمياء متوعدة : « سأنتظركم في أعلى الدرج . سأنتظركم سنة في أعلى الدرج . لا بد أن تخرجوا . . . ها؟ » ، ثم تمضي لتجلس في أعلى الدرج ،شبحاً يحرس الكنوز الكلسية ، والعجين ، واللهب الذي استقر في مزيج الملح والحصى تحت مؤخراتنا .

« أووه حسينو ، لم نعد نطيق البقاء » ، ويهبط حسينو السدّة ليفتح لنا بوابة الفرن ، وإذ تحس الجدة بالجلبة ، ووقع الأقدام الهاربة ، نكون قد بلغنا الشارع العام ، أو امتصّتنا البيوت .

وفي الصباحات التي تتلو مفاجآت ليلية كهذه ، تقسم العمياء للرائح والغادي أن هنالك لصوصاً يستكشفون المنزل والفرن ، وهيهات يصدقُها أحد ، ففي كل صباح لديها خبر عن راصدين يرصدون مملكتها العارية ، وعن غزاة يغيرْون على الدجاجات والبيض ، لكن لم يحصل أن غابت دجاجة قط ، أو اختفت بيضة من صندوق البيت المغلق .

كثيرون مثل جدة حسينو العمياء يحرسون ممالكهم.كثيرون هم حَرَسُ الهباء وأشيائه الساحرة . لا ، إنني أنتقصُ من الأمر ، فالواضح ـ يقيناً ـ أن كل شماليٍّ لديه ما يحرسه . إنهم حرس أبديون ائتمنتهم أشباح أعماقهم على السيرة الخفية للأرض ، تلك السيرة التي لا مكان لتعاقب الحكومات فيها . لا مكان لقانون ، أو نظام ، او علاقة إجتماعية . لا مكان إلا للهاجس ، أو للدليل الخفي الذي يقف مشيراً بكل يد إلى جهة ، فيتبعُ نصفُ أعماقكَ إشارةَ يده اليمنى ؛ ونصفُ أعماقكَ إشارةَ يده اليسرى ، وتبقى أنت ، في مكانك ذاته ، أعمى ، لا تعرف غير الريح التي تداعب غُرتُكَ الطويلة .

حَرَسٌ ينتظرون مواثيقَ الروح المكتوبة ، لكن لا ورق للروح ، ولا محبرة . حرس انتظار ، وهم مؤتمنون على انتظارهم . حلفاءُ المياه والغبار . حلفاءُ السنابل ، ومُنَظّرو الشّماعات . اآآه .

« بليرو » يحرس جسْرَيْ المدينة ، متنقّلاً بينهما . هكذا ، قرّرَ وحده أن يكون حارس الجسور . يوقف الشاحنات ويصرخ : « حملكم ثقيل » ، فيناولونه تفاحة ، أو عنقود عنب ، فيتنحّى : « لقد خفّ الحِمْل . الله معكم » . يوقف العابرين : « لا تمشوا على كعوبكم . الرنين يضر بالجسر » ، ويمشي العابرون على أمشاط أحذيتهم تكريماً للكهل الضائع في حبه الغريب ، فيبتهج . و« سيفي » حارسة الجداول الوهمية . تمشي وسط الاسفلت ، وفجأة تشمّر عن ساقيها وتقفز. وتفعل الأمر ذاته أمام عتبات البيوت ، والدكاكين ، ومدخل الحديقة العامة ،

وساحة « السبع بحرات ».ثمت جدول في طريقها بعد كل خطوتين . ثمت جدول لايراه أحد . جداول في الاسفلت ، وفي الجدران ، وفي الهواء ، و« سيڤي » تقفز من فوقها ، لا تعكر مياهها قط ، ولا تُقْلِقُ الطين .

« عباسي قزو » ينقل في حزامه ، أبداً ، خطَّاف العتّال . خطّافٌ ذو مقبض ملفوف بسيور جلدية ملونة ، وبشرّابات تتدلى منه . وحيثما مرَّ ففي طريقه أكياس قمح لا تُرى . يقف مستلاً خطافه ، ثم ينحني كأنما يرفع كيساً عن الأرض ، ويضعه فوق ظهره.يمضي خطوات ويلقي بالكيس على القارعة . إنه موكل برفع الأكياس عن الطرق . موكل الى ما لا نهاية ، يتسلى الأطفال بوهمه ، فينادونه : « عباسي ، هذا كيس . . . هذا كيس » ، ويشيرون الى مكان لا كيس فيه ، فيأتي عباسي لاهثاً ؛ يهوي بخطافه على الهواء ويستدير فيحمله الى مكان أمين . « داوود كوت » يسوق أمامه ـ حيثما مضى ـ قطيعاً من الغنم ؛ قطيعاً من صوف حلمه . ينط هنا ، وينط هناك . يهرول ، في سيره ، ويبطىء . يركض وراء كبش شارد ، أو خروف نزق ، ويعيده الى السرب . عصاه مرفوعة أبداً : « حاحا » ، وبالطبع ليس أمامه من غنم قط . إنه موكل ـ مثله مثل أبناء نوعه النوراني ـ بالحيوانات الخفية . لكن عمنا « الصوفي » موكل بسجلٍّ « العلامات الكبيرة » ؛ علامات الخراب الذي يهيّئُهُ البشر السّاهون .

إسمه « الصوفي » . هكذا عرفناه ، ونسينا اسمه الحقيقي . لا تعتريه حمى « العلامات الكبيرة » إلا في الربيع . لثلاثة اشهر في السنة يقرأ السِّجلَّ المفتوح وِسْعَ الأفق . يقرأ الحيواناتِ ، وخطى البشر ، والغيومَ ، ومواعيدَ النجمة الباكية قرب نجمة الصباح . « واكبدي » يهمس لنفسه بصوت عال . « واكبدي . خرافنا تتكلم في الليل بكلام الانسان . واكبدي . يرفع الناس أكتافهم اليمنى وهم يمشون . واكبدي . تظهر النجمة الباكية وتختفي من غير أن يراها أحد . واكبدي . تتعمد الدجاجات أن تضع زَرْقَها على سجادة الصلاة . واكبدي . الصغار يشتمون الله ، والكبار يصلون من غير وضوء . واكبدي . الامام يُخطىء في قراءة الآيات . واااكبدي . الغيوم تتشكّلُ على هيئة كلب . . . » . هذه علاماته الكبيرة ؛ علامات الخلخلة والنفير الذي سيعلو من جهة الغرب فتتراكض القبور ، والأودية ، والبيوت ، والنباتات ، صوب ميزان يرفعه ملاك واحد يزن به السموات والأرض كما يزن البقّال البصل . لثلاثة أشهر ، فقط ، يفتح السّجلَّ ويحصي كَمْ يُرَاكِمُ الكائنُ في مساحةِ موته من عذابات . وإذ يمضي الربيع يرجع الصوفي إلى الأرض ، غير ذاكرٍ من سِجِلّه إلاّ أثارات مبهمة .

كانت نوبات الحمى الربيعية تحيله كائناً مُرّاً في علاقاته ، ممتلئاً بالمرارة ، كأنما هو النَّذير المختار لشعب لم يعد يلتفت إلى المنذرين . يقضي النهار بين تجار السوق ، في البلدة ، وبين البقالين ، ناصحاً ، متوعداً ، بل يذهب الأمر إلى الوقوف أمام باب المسجد ، وإذ يُطل الإمام

يمسك به من ذيل كمه الواسع ، آمراً أن يخصص خطبته عن نهاية الأرض الوشيكة ، فيعِدُهُ الإمام خيراً ، وينسى . وفي المساء يرجع منهوكاً ، يائساً من صلاح الأنذال ، فيقعي ليجهش ببكاء حامض ، متمتماً : « لا فائدة يا رب ، لا فائدة » .

كلهم يعرفون نوبات « الصوفي » الربيعية.يدارونه كثيراً ، ويخففون عنه بكلام ودود : « إصبر أيها الصوفي ، الناس يعيدون حساباتهم الآن ، ويتفكّرون فيما تقول » ، فيسري ذلك عنه قليلاً . لكنه ، في الفصول الثلاثة الأخرى ، داهية حقاً ، يُشْرِكُ الكثيرين في مشاريعه الخاصة بزراعة البطيخ ، أو زراعة العدس ، وإذ يسلّمون إليه أموالهم يختفي ، عابراً مئات القرى ، وحفنة من البلدات ، ثم يرجع صفر اليدين ، فيضطر اخوته الى تموين عائلته بمؤنة من أكياس القمح . وحين يسائلونه أين كان ، يرد أنه مضى لمحاجَجَة متصوّفي القرى في شؤون الدّيْنِ ، فيصمت السائلون أمام خِفّتِهِ ، وطرافةِ منطقهِ ، على مضض .

لم يكن مازحاً ذلك الحارس الربيعي على سجلِّ القيامة ، الذي ترك أمر إعالة أطفاله للآخرين ، وأمضى سنواته بين الحمى وبين التجوال . ولم يكن تجواله لمناظرة المتصوفين كما يدعي ، بل للتعرف عليهم فحسب . لم يبق مُلاّ ، أو صوفي ، أو فقيه ، أو عالم من العلماء الذين قرأوا كتابين ، إلاّ عارفهم . تلك هوايته . ولم يكن يطيل المكوث عند أحد . يستودع مضيفيه ، في أبعد قرية ، للذهاب الى المسجد ، ولا يعود . يقول : « التعب نعمة المؤمن » ، ويلتفع بالظلام ، وبهذيان الظلام .

لقد عرفَ الجميعَ . عرفَ الأبعديْنَ والأقربين . عرفَ مسالكَ القرى الخفية والظاهرة ، وأشكالَ مساجدها الطينية واحداً واحداً ، في مساحة تضم مليون كائن ، يتفقّدهم راجلاً . وحين اهتدى إلى الأبجدية العريقة لأعماقه الشاسعة ، وجدوه جالساً في بئر منزله ، ذات فجر ، على عمق عشرين متراً ، لاخدش في جسده ، ولا أثر لسقوط . جالساً كجلوسه في مساءات الحمى ، حين يرجع ممتلئاً بالمرارة ويبكي . . . وكان ميتاً .

حرس الشمال هم حرس « ميرو » وطلائعه التي تستكشف الوقت . نعرف ذلك : جدة حسينو ، وبليرو ، وسيڤي ، وعباسي قزو ، وداوود كوت ، وعمي الصوفي ، وشكرو ، وحبسونو ، وعابو ، وعڤدكي كشومشو ، واصطيفو ، وإوزات بيت الحاج « كوڤر » التي تنقضُ على العابرين ككلاب مسعورة ، وكلبة هيلانة اليونانية ، الكلبة التي تظل تلتف حول نفسها كأنما فقدت التوازن ، إلى آخر ما هنالك من كائنات تُسمى ولا تُسمى ؛ كلهم طلائع « ميرو » ، الراعي الذي ينتظر أن يستتب الهدوء في الأرض خمسين سنة ليفتتحها بقرون أكباشه . لكن ، مَنْ يجروء على البوح بالأمر ؟ ومَنْ يجروء على اضطهاد هذه الكائنات ؟ .

غير أن أمامنا الكثير مما نضطهده ، عدا هؤلاء . لدينا من لا يمتون إلى « ميرو » الخرافي بصلة . لدينا حقول « عردي المارديني » لنعيث فيهـا نهبـاً ، راكضين وراء عصـافير النُمْنمـة الصغيرة ، مقتلعين في طريقنا شجيرات الباذنجان ، وعرائش الكوسا . لدينا ميكروفون قاسمو لنقطع شريطه ، ولدينا دكان « أديبو » لنبتزه الى الأقصى : « نريد علبة مرجان يا أديبو » ، ويتمنَّع أديبو قليلاً فنتهيأ للتبوُّل على الواجهة حتى يرضخ . « نريد قضامة سُكَّرية أديبـو » ، ويتمنَّـع أديبو ، فنتوعَّد بكشف كل شيء . . . ويرضخ أديبو .

وما هو الـ « كل شيء » الذي نتوعَّده به ؟ إنه أمر يستحق الرضـوخ فعـلاً ، وإلاّ قتلـه والده . فعلى مبعدة مائتي متر من الدكان تسكن « خانمه » مع إبنيها ، وهي إمـرأة مطلقـة في الخمسين ، كروية الشكل . وكنا نرى ابنها الأصغر ـ وهو من جيلنا ـ يتردد على الدكان ، خارجاً منه ، كل مرة ، حاملاً سُكَّراً ، وتبغاً ، وزجاجات زيت . قلنا : « أديبو . . . ما الذي يجري ؟ » ، فرد : « لا شيء » . قلنا : « أديبو . . . ليس واضحاً أن ابن خانمه يدفع لك » ، فرد : « بلى . أنتم واهمون » . إذ ذاك قررنا مراقبة الوضع الطارىء ، حتى جاء يوم لمحنا فيه ابن « خانمه » يوشوش أديبو ، ويطيل في الوشوشة ، فعمدنا إلى التظاهر بالانصراف من أمام الدكان ، ومن ثم اجتمعنا وراء سور الحاج شيخو المتهدم لنراقب من هناك . كان الوقت مساء ، بعد الغروب بقليل . أغلق أديبو باب الدكان الخشبي ، ودعمه بقضيب حديدي طويل له فتحة للقفـل في آخره ، واتجه صوب بيت خانمه ، متلفتاً في حذر . وحين دلف الى الزقاق الذي يفضي الـى البيت مباشرة ، ركضنا كديكة لمحت ديكاً غريباً قرب دجاجاتها . وإذ وصلنا الزقاق كان الباب يُوصد تواً ، ويدور في قفله الصدىء ، من الداخل ، مفتاح ذو أنين .

حنينا ظهورنا وهرولنا ، في خفة القط ، الى النافذة الوطيئة . تدافعت رؤوسنا وتزاحمت لترى . كانت ستارة النافذة قصيرة . ستارة النافذة الوحيدة للبيت الطيني ذي الغرفة الوحيدة . ثلاثة فُرُش ضيقة في الداخل . هذا ما نراه في ضوء سراج الكاز . وأوان للطبخ على الأرض ، وكذلك كرسيان صغيران من القش . يعلو الحائط المقابـل للنافـذة رأس غزال من الجبس ، وتحته ، تماماً ، كان أديبو جالساً في حضن « خانمه » كطفل . كانت تدلِّله . تضع يدها في شعره أول الأمر : « يا ديكي » ، ثم ترفـع يده من حضنـه وتضعهـا علـى صدرهـا : « أيعجبـك البطيخ ؟ » ، وأديبو يزداد احمراراً في كل حركة . وحين مدت يدها إلـى أزرار بنطالـه ضم فخذيه في حركة خَفِرَة حَيِيَّة ، فهمست : « لا تخف يا ديكي ، لن أفتحك » ، وأردفت : « فأرك كبير أديبو . أوه . دعني أراه يا ديكي » ، وأخرجت عضوه المتدلي ، وبدأت تدلـكه في تأنٍّ ، « أوه . أوه . ستذوق الحلاوة يا ديكي . اجلس الى جانبي » . ونهض أديبو ليجلس قربها .

فتحت أزرار بنطاله كلها ، وسحبت البنطال حتى عرت فخذيه ، وكذلك فعلت بسرواله الداخلي .

كانت أفواهنا مرتخية ، وشفاهنا السفلية تتدلى حتى الأرض . نغمغم لأنفسنا بكلام لا نفهمه ، جامدين ، لا يزاحم رأسٌ رأسَ الآخر ، والكلُّ مُكتفٍ أن يرى بإحدى عينيه ، أو بطرف منها . « أوه يا ديكي » قالت خانمه ، وانزلقت بفمها عن بطنه حتى لامست فأر أديبو . ابتلعته تماماً . وحين تركته ، بعد دقائق ، كان فأر أديبو منتصباً احمر مثل صوص تكسرت بيضته قبل الأوان . « تمدَّدْ يا ديكي » قالت له ، فتمدَّدَ . شمرت خانمه عن ثوبها ، ووضعت طرفه في فمها ، فبدا نصفها السفلي عارياً ، مستديراً ، كتلة من الاستدارة البيضاء التي لم تلامسها شمس ، وجلست فوق فأره .

« لا تتحرك يا ديكي ، سأدلُّ فأرك بيدي » ، وتدلُّ الفأرَ بيدها ، صاعدة هابطة في بطء . « أوه ديكي . . . آه دجاجتي » . . . وانحنى أديبو إلى أمام بنصفه الأعلى ، دافعاً رأسه بين ثدييها في تشنُّج ، ثم ارتخى .

نهضت « خانمه » عنه قائلة : « لا تتحرك » فبدا لنا من النافذة كمن نهض من نومه تواً . وأردفت : « يحصل الأمر سريعاً أول مرة يا ديكي » ، ثم جاءته بخرقة ومسحت فأره . « أريد بعضاً من علب كِنْتْ يا ديكي » ، وكأنما أفاق أديبو من تحت آخر غشاء لنشوته الأولى مع امرأة : « الكِنْتْ غال ، والعلب معدودة . سأُفْتَضَحُ يا خانمه إذا فعلت ذلك » . « أووه يا ديكي ، لم أعد أستمتع بتبغ ينيجه والبافرة . أرسل إلي ما هو أفخر ، على الأقل » . ويتمتم أديبو : « سأرسل ما هو أفضل » ، ويتفقان عند هذا الحد .

حاول أديبو أن ينهض ، ليتدبر أمر نفسه السارحة في حقل مشاهداته الاولى ، فأشارت عليه خانمه : « إخلع ثيابك كلها » . نظر أديبو في استغراب ، فتداركته : « إخلعها . سأريك الأجمل يا ديكي » ، فخلع ثيابه كلها ، واتكأ على الوسادة متمدداً .

أووه خانمه ، نحن نرى . هذا أول نصف لامرأة ، في أعمارنا المتدلية من زهر اليقطين . هذا أول نصف عارٍ يُشْهَرُ على درع أعمارنا . خانمه . مستديرة في البياض المستدير . نصفٌ كأجمل ما رأينا ، لاننا لم نرَ الأجمل . نصفٌ لأوّلِ رؤية . نصفٌ لاستعاراتنا القاصرة . أووه خانمه . . . . وحملت خانمه إلى أديبو كوب شاي : « تمتَّعْ يا ديكي ، أنت تستأهل » . واستوت تتعرى بدورها .

جلسا عاريين ، يلقي أديبو بنظرات فضولية كثيرة على جسدها مرتشفاً الشاي ، وهي تلقي بيدها كثيراً على جسده ، تتحسس الأفق الغضّ لعمره الغضّ ، أو تستكشف الأبْهي وهي العارفة

بأبّهة الرجال ـ في البلاغة الأولى لأعضاء صبيٍّ لم يبلغ الرابعة عشرة بعد . واثقة وغير واثقة . تمتحن نفسها لا أديبو . تمتحن ما مضى من جسدها ، وما يأتي من جسده . ونحن . . . ماذا ؟ ستارة قصيرة ، وقامات أقصر . رؤوس مثل العَجُّوْرِ في حقل من الذهول المرمري : « آذبحها أديبو . اذبحها » . نسينا أننا قَدِمْنا لنكتشف أديبو . نسينا لعبتنا : « ادخُلْها من الخلف أديبو . ادخُلْها بجسدك ، وبدكانك ، وبعلب تبغك ، وببنطالك ، وبحذائك . . . ادخلها من كل ثقب أديبو » .

عاريان في المهبِّ الحريري لقلوبنا المرتعشة . عاريان أمام خارطة اللهاث ، يتبعان بأصابعهما الأنهار ، والهضبات ، والجبال ، وبأعينهما القرى ، والمدن ، والسدود . عاريان كحقل عدس ، والمداعبات تتكاثف في فضائهما الرَّخص ثم تمطر ، فتقول خانمه : « كن مظلَّتي يا ديكي » ، وتستلقي ، فيجثو أديبو بين عمودين من غيوم وحَبَق . « ادفعْ ساقيكَ إلى وراء ، واحتضِنْ كتفيَّ » تهمس خانمه ، وتفتح العمودين على وسْعِهما ، ثم تطبقهما على خاصرته . « ادفعْ . . . ادفع » ، وتحتويه كله . تحتوي المظلَّة ، والرعشات ، والدكان ، ورأس الغزال المعلَّق إلى الحائط فوقهما ، وسراج الكاز ، والنافذة ، وذهولنا .

في اليوم التالي نرمق أديبو بحسد وخبث ، ونتقدم من الدكان واثقين أننا سنحصل على تبغ لأشْهُر : « هات علبة بافرة أديبو » ، ويتمنَّع أديبو : « أأنا مستودع تبغ ؟ حلّوا عني » ، وعندها نتصنَّع لهجة دلالٍ : « ولو يا ديكي ؟ بافرة ، بافرة » ، فيصعق أديبو من كلمة « ديكي » ، لكنه يمد يده في حركة آلية الى الرَّفّ ، ويعطينا ما نريد . وبالطبع لا تقتصر مطالبنا على التبغ : « هات ثمن تذاكر للسينما.هات قضامة سكرية . هات علبة سردين . هات. هات . هات » ، ويكاد أبو أديبو يعلن إفلاسه بين مطالبنا ومطالب خانمه ، فيعود إلى إدارة دكانه بنفسه ، مدركاً أنه سهَا لوقت طويل عن تجارته الصغيرة ، بفعل انشغاله الدائم بزوجتيه ، القديمة أم أديبو ، والجديدة التي لم يكتف منها بعد . وكانتا تتناحران ليل نهار ، يساند القديمة أولادُها ، ويساند الزوجِ زوجته الجديدة . حربٌ في ساحة البيت تزفيها الأحذية المقذوفة ، ونَهْبٌ في الدكان . بل نهب في الدكاكين كلها . الأولاد يسرقون آباءهم حين يأتمنهم هؤلاء على البيع ، في ساعات ذهابهم الى المسجد ، فكم بالحري إذا سافروا ؟ . . . وعلى مضض يسافر مرادو إلى الحج .

إنه يعرف أبناءه جيداً ، يعرفهم من « غلة » الفرن التي كانت تتناقص يوماً بعد يوم ، ولم تنفع احتياطاته ، وتحرياته ، لردعهم ، حتى اضطر ـ كحل أخير ـ أن يتفق مع أولاده على حصة يومية ثابتة من دخل الفرن يؤدُّونها له .

لقد حلَّ مرادو مشكلة الفرن ، أما الدكان . . . آه يقول مرادو . آه . وسلمهم الدكان : « لا حول ولا قوة . . . » ، متوكِّلاً على الله ، ثم مضى .

ووفَّقَ أولاد مرادو بين شغلهم في الفرن وشغلهم في الدكان . كان يمضي أحدهم باكراً ، وبالتحديد محمد ، الأصغر من بشيرو وحسينو الفرَّانَيْنِ ، ويأتي بالطحين على عربة ، وبصناديق البندورة ، والكوسا ، والسكر ، على عربة ثانية . عربتا جَرٍّ ، كل عربة يقودها رجل بدل الحمار . وقد اتفق الإخوة على أن يدير محمد الدكان ، وكان بشيرو يرشونا لمراقبته : « أنت » يهتف ، « أنت ، قف على مقربة منه ، وأبلغني أين يخبيء ما يسرق » . ويرجع المراقب سريعاً : « ثمت ثقب في حزامه العريض يا الله . ثقب يحشر فيه النقود الورقية بشيرو » . وفي كل وشاية يغادر بشيرو الفرن ، ويهشم صندوقاً خشبياً على رأس محمد ، ثم يعود كأن شيئاً لم يكن . وبعد كل صندوق يغير محمد مخبأ النقود . ومحمد ضخم الجثة . كان أمهر من يسلخ القطط بسكين القصاب ، وأمهر مبدِّدٍ لنقوده المسروقة على استئجار الدراجات . لكنه ، في تفتحات مراهقته الآن ، يدَّخرُ النقود لأشياء أخرى ، ودليله في الإنفاق هو أديبو نفسه . آه خانمه . باتت تضم اثنين إلى صدرها العريض ، اثنين أكثر سخاء ، في لحظات حياتهما ، من الكبار الذين يدفعون لها بمقدار ما يساويه جسدها من ثمن . أما إبناها ، فلديهما غريزة مغادرة البيت في استمرار ، حين يطرق « زبون » ما الباب .

يتعرى أديبو ومحمد معاً ، وتتعرى خانمه . يبدأ أحدهما ، وينتظره الآخر على كرسي القش . هذا ما يقولانه لنا ، آن لم يعد الأمر سراً . ويتفكَّه محمد ضاحكاً : « تبدو مؤخرة أديبو ككرة قدم في مرمى خانمه . ترتجُّ هكذا : طط ، طط » . ويحتدّ أديبو : « لو ترى نفسك يا ابن البغل ، تتبوَّلُ على فخذكَ قبل أن تقترب منها ، ورائحتك كرائحة الزريبة » ، ويتعاركان في خشونة .

ما همَّ . خانمه تستأهل خمسين صندوقاً مهشماً على رأس محمد ، وثلاثة دكاكين ملآى بالنّقولات من مثل دكان أديبو . لكن الأمور تبدَّلت بعد معاودة أبو أديبو لادارة دكانه ، وبعد عودة مرادو من الحج . ومذ ذاك يحوم المراهقان حول بيت خانمه فلا تستقبلهما : « يا للعاهرة . دفعنا لك وزن مؤخرتك الضخمة ليرات ورقية . يا للعاهرة . مرة واحدة بالله عليك » ، وتوصد خانمه الباب : « راجعاني إذا خشخشت جيوبكما يا عنزتيَّ » ، فيقذفان بابها بالحجارة : « سنحرق بيتك يا خانمه . سنجعلك تغادرين الحي من غير فَرَجٍ » ، ثم يُخرجان عضويهما ويتبوَّلان في اتجاه بابها .

كانت عودة مرادو من الحج حدثاً . الرجل الصلب العصبي - بائع البندورة المعطَّنة ،

والبيض المكسور للقرويات ـ عاد رصيناً جداً ، يطأطىء في ورع للمهنئين : « حجاً مبروراً » ، ويتبادل معهم القُبَل على الأكتاف ، وهي قُبَل التواضع والاحترام الجمّ . ثلاثة أيام يدخل الناس للتهنئة ، ويخرجون بالهدايا من خواتم الفضة الرقيقة ، والسبّحات المطعّمة بشذرات الذهب ، كلٌّ بحسب مقامه . وتلك عادة العائدين من الحج ، يجلبون الخواتم والسبحات ، وقوارير من ماء « زمزم » لا يذوقها إلاّ الخاصّةُ ، وسجادات ، ومرايا مرسوم على أقفيتها الكعبة والمسجد الحرام . خردوات ، وملاليم رشادية كانت زهيدة الثمن ، آنذاك . هدايا . . . هدايا . حتى الصِّبْية ، من أمثالنا ، لهم حصتهم . ولأول مرة نقدر على مجابهة مرادو بوقار متصنّع كوقاره . نقبِّل يده تبركاً ، فينحني ليدسَّ في أيدينا شيئاً من معادنه . وحين نخرج نتفلُ على الأرض ، ونجمع هدايانا كلها لنبيعها لصائغ فضة ، مشترين بثمنها رغيفاً عليه حلاوة حموية ، ومن ثم نقتسمه في طريقنا الى مستنقع « قاسمو » للسباحة .

بالطبع ، لم يمضِ أسبوعان إلاّ وعاد مرادو إلى طبيعته الثابتة . يطردنا من الفرن ومن أمام الدكان ، مشتبهاً بنا أبداً . صارخاً هنا ، صارخاً هناك : « فلتبتعد القرويات عن صناديق البندورة » ، والقرويات يتجمعن أمام دكانه كل ظهيرة ، يشترين البندورة الممعوسة ، والبطيخ الأصفر المعطوب ، بأسعار بخسة ، ثم يمضين الى قراهن مشياً على الأقدام ، بعدما جئن إلى المدينة فجراً بأوعيتهن المعدنية الصغيرة لبيع اللّبن ، أو ما تيسر من الدجاجات والبيض .

. . . ومحمد يحوم حول دكان والده ، وكذلك يفعل أديبو ، من غير أن تسنح لهما فرصة قط . آه خانمه . العاهرة تفتح الباب وتوصد الباب . رائحٌ وغادٍ . والمراهقان ينفجران : « بالله دعينا نرى فخذكِ فقط . . . ولو ؟ » . لا فائدة . « ستغادرين الحي من غير فَرْجٍ » ، يتوعّدان .

بعد أيام من ذلك يكسران زجاجَ النافذة . وبعد أيام أخرى يلقيان برزمة مفرقعات هائلة من النافذة فيحترق فراش خانمه . وبعد شهر يتحيّنان أن يكون البيت خالياً فيخلعان النافذة الخشبية بحبل يجره حمار ، ويلقيان إلى الداخل بجثة كلب . . . وبمَنْ تستنجد خانمه ؟ أهل الحيِّ يمقتونها ، ولن يحركوا ساكناً . الشرطة ؟ لا . وتغادر إلى حي « قدور بك » في شرقي المدينة ، حيث تؤسِّس وكراً يذهب كالريش في أول مداهمة للشرطة ؛ وتُسجن ، فلا نسمع عنها بعد ذلك .

آه خانمه . سنتان أو أكثر بقليل ، سنتان ويكتشف المراهقون أعمدة كثيرة من اللحم يجثون بينها ويلهثون . فالطريق إلى « السوق العمومية » بريّة مكشوفة من الطين ، وفي آخرها تستوي حفنة من البيوت القديمة ، متصلة بوساطة أبهاء معتمة رطبة ، ولها سقوف خشبية تصرُّ صريراً تحت خصية الريح . هناك سيفتتحون زوبعتهم الثانية خانمه ، ولن يكلفهم الأمر عُشْرَ ما كنت تأخذينه . قد لا تكون النساء الشبحيات بيضاوات مثلك تماماً ، لكنهن مستديرات

أيضاً ، يتدلى لحمهن حتى الأرض إذا جلسن على أرائكهن المتفسخة ، وإمَّا نهضن ارتَّجتْ اعضاؤهن كسحلبٍ كثيف على عربة تجتاز مطبَّاتٍ . هناك ، على مرمى شعاع عضويٍّ ، أوسهم من سهام اللَّهفة ، تنهض مقبرة النساء الشبحيات بسقوفها المنحنية ، وأنينها العابق بالمراهم الطبية ، والصابون الرخيص . مملكة مهملة ، يدخلها العابرون بأسرارهم ويتركونها على الأسِرَّة . يدخلونها ممسكين بصولجانات الفراغ ، ويخرجون معتمرين تيجان الفراغ . عابرون يشيحون بوجوههم ، بعضُهم عن بعض ؛ يحدّقون في أحذيتهم ، وإذا رفعوها فإلى وجهِ شبح يختارونه لاعترافهم الجسدي . هناك يا خانمه ، هناك ، بعد سنتين أو أكثر قليلاً ، سيتواطأ القادمون الصغار على أجسادهم ، وعلى آلهتهم ، وحكوماتهم ، وأهلهم ، وقوانين أهلهم . سيتواطأون على المدرسة ، وعلى العصر الذي قَدَّرَ لهم أن يولدوا في هذا العراء الغضبان ، وفي هذه الجهة من الأرض ، وتحت هذا الخَتْم الصلصالي ، الذي يغمسهُ الجاهلون في الرعب ، ويمهرون به صحائف الهواء وكراريس دمنا . هناك ، على أسِرَّة غسلها جيلٌ سابق بعرق روحه . سيجثو جيل جديد محتضناً بذراعيه ، وبأعمق أعماقه ، كرات حية ، تنبض تحت قشرة سميكة من أحمر الشفاه والكحل ؛ كرات تتفتح في كسل ، وتربت على مؤخرات الرجال : « نعيماً » ، فينهضون إلى صنبور المياه متقزِّزين من أعضائهم . هناك كل شيء يبدأ من هناك : الضربة الأولى للروح ، والضربات الألف للمصائر الحامضة كنبيذٍ فاسد . مرحى جيلي . . . مرحى .

لا يدوم إفلاس محمد طويلاً . فـ« مرادو » وابنه الفَرَّان بشيرو على خصام . يحس بشيرو ، ابن العشرين عاماً ، أنه بات على قَدْرٍ من الثقة بنفسه وبفرنه لا يسمح لوساوسَ والده بزعزعتها ، ولا للجاجته أن تطغى . وبات يكره كراهية غريبة تردد والده على باب الفرن ، حيث يقرفص على مذخل الدرج وقد تدلت خصيتاه الداكنتان من تحت دشداشته ، يلقي أوامره ، أو يستوضح الأمور من دون داع . وحين بلغت الخصومة مداها ، ضربه بشيرو بمجذاف الفرن فانهار الأب متدحرجاً على الدرج إلى القبو ، ومن اليوم ذاك تسلّم محمد مكان حسينو ، يرقّق قطع العجين ، واستلم حسينو مكان بشيرو أمام الفوهة اللهبية ، التي تتفجر داخلها ، بين الحين والحين ، فئران ضالة . أما بشيرو فقد التحق بفرن آخر ، قرب الجسر القديم في شرق المدينة ، وكان يشتكي . طوال الوقت ، من صاحب الفرن « باسيل » الأحول ، الذي يتركه أثناء العمل ولا يعود ، فيضطر بشيرو أن يعجن ، ويرقِّق العجين ، ويقذف به إلى بيت النار ، ويُخرج الأرغفة حين تنضج ، وفوق هذا كله يقف أمام الميزان الصدىء ذي الكفتين النحاسيتين ليبيع الخبز .

يظل بشيرو مشتكياً ، ويظل باسيل الأحول على حاله . « أين يمضي ابن السحلية ؟ » يقولها متذمِّراً ، « سأدلق الكاز على كل شيء وأمضي » . لكن تذمُّره يخفت بين الحين والحين ،

آن تزوره زوجة صاحب الفرن الشابة ، مبتسمة دائماً ، تحتضن طفلاً إلى صدرها ، وتقود آخر من يده . « غاب كعادته . . . ها ؟ » تسأل بشيرو ، فيجيبها بعينين خفيضتين ملؤهما الرغبة : « كعادته سيدتي ، كعادته » ، ويتكلف حركات سريعة بالمجذاف لإخراج الأرغفة ، حتى تلحظ عضلات زندية ، وهي تلحظها بالطبع ، من غير أن تُلفتِ انتباهه إلى إعجابها .

كانت تزور الفرن لماماً ، في الأيام الأولى لمجيء بشيرو ، لكنها باتت تتردد عليه كثيراً ، الآن . توصي ابنها البكر ذا السنوات الستِّ بأخيه ، ثم تشمِّر أكمامها لتقطع العجين وتترقّقه . وكنا نخفِّف عن بشيرو في زياراتنا المستديمة ، فنتولى البيع ، متشمِّمين بروقاً من الطحين الأبيض بين الفرّان الشاب وبين زوجة معلمه المُهْمَلَة . وقد تقصَّدنا ، ذات مرة ، أن نوقف سيلَ تلك البروق الخفية : « أين يذهب المعلم باسيل يا سيدتي ؟ » ، وكأنما أفاقت من نعمة غيابه ، فأشارت بيدها إشارة من يطرد الآخر في احتقار : « يذهب إلى فَرْج أمه » ، فتداركها بشيرو مخففاً : « المعلم طيِّب يا سيدتي ، لكن هذه العادة . . . » ، فقاطعته كمن يبرِّرُ لنفسه أمراً مُبَيَّتاً يتراءى في الأفق : « سيقامر بالفرن كله ، وقد يأتي دوري ليقامرَ عليَّ . شرفه أحولُ كعينه الحولاء » ، وضربت بقطعة عجين على المنضدة الخشبية فتطاير الطحين الخفيف .

هكذا باسيل ؟ هكذا إذاً ؟ تأخذ « غلة » الفرن من بشيرو صباحاً وتمضي إلى قرّافة السيارات ، وهناك تجتمع بأصحابك حول طاولة ملوثة بالشحم وببرادة الحديد ، حيث يتناوب المهزومون على هزائمهم ، وسط أكوام من الدواليب المطاطية البالية ، والمحركات المكسورة ، والبراغي المتفاوتة الأحجام ، والمطارق التي تهوي بها أيدي العمال على قضبان ملتوية . لا أحد يسمع شيئاً . ضجيج في الحناجر وضجيج في الحديد . العيون ، وحدها ، تتقرّى العيونَ والورقَ المستطيل الصغير . هكذا إذن ؟! .

. . . والزوجة الشابة تحتدم : « الأحول يرى الورقة ورقتين ، فكيف لا يخسر في استمرار ؟ » آه للبروق . آه لبروق الطحين . إنها تتعمَّد أن تدور نصف دورة من حول منضدتها إلى الفوهة اللهبية ، حيث يكون بشيرو منحنياً قليلاً يراقب الأرغفة ، فتنحني بدورها ، لتدلَّه ، آمرةً في تودُّد : « ذاك الرغيف . . . بل ذاك ، يكاد يحترق » ، وهي لا تنحني إلا لتشمَّ ظهره العاري ، أو إبطه ، نشوى بنثارات العجين الصغيرة الملتصقة بشعر يديه . آه للبروق . آه لبروق الطحين ، فالذي لا يكتمل أمام عيوننا يكمله لنا بشيرو : « لقد انهارت عليَّ بثقل لحمها » . يقول ذلك بعدما تركَ الفرّانَ المقامرَ ، وصالحَ أباه فعاد إلى فرنه الخاص : « حصل الأمر ذات فجر . جاء باسيل ، أخذ الغلة ومضى . كنت منكبّاً على المعجن ، وقد غاصت يداي في العجين حتى المرفقين . وكان باب الفرن الشبكي مرفوعاً إلى نصفه فقط ، فدخلت « لامو » من تحته منحنية ، ثم أسدلته وراءها ، وسدَّته بالسَّاتر الخشبي من الداخل . فهمتُ حركتها ،

لكنني تحاشيتُ أن أبادر ، بل تصنّعتُ تأفُّفي المعتاد من زوجها ومـن فرنـه . لم ترد عليّ . تقدمتْ وطوّقتْ خاصرتي من وراء . همستُ : لامو ، ماذا تفعلين ؟ . كانت ترتجفْ . شدّتْ شعري بقوة إلى الخلف ، وأهوتْ بفمها على فمي . لامو ، العجين . . . يداي . . . العجين . كانت ترتجف وتلهث . سقطنا معاً على كيس طحين قرب المعجن . قلت لنفسي : مالك يا ولد ؟! وطوّقتها بذراعيّ المخضّبتين بالعجين . طوّقتُ شعرها ، وخصرها ، وفخذيها ، متنقّلاً بفمي بين وجهها وقدميها يا شباب . فوق ثوبها وتحت ثوبها . صرنا كرغيف حلبي . جَنّتْ هاتفة : مِنْ وراء . . . خُذْ شرفَ الأحول . آه يا شباب . أربع مرات قبل أن نسمع خطوات أول زبون . أربع مرات يا شباب وهي تعنُّ وتئنُّ » ، ونُعَقِّبُ نحن على كلامه : « حُلـو أبـو البشر . . . حلو » .

كان الفصل خريفاً حين ترك بشير و معلِّمَه الأحولَ . ولما جاء الشتاء موجةً موجةً من طحين سماوي أبيض ، وبروقاً شاردة من فوهة الفرن الذي يعلو الغيوم ، سَرَتْ قصص مثلجة عن باسيل الأحول . « غادر الفرن قبل شهرين ، ولم يعد بعد » . « رأوه أخيراً ، رأوا جثته » . أووووه . « لا رأس لها . عرفوه من ثيابه ، ومن ندبة الجدري الكبيرة على عضـده » . آآه . « عثروا على الرأس المقطوع على مبعدة مائتي متر من الجثة » . ها . « ثلج أحمر في دائرة قطرها أربعون متراً حول الجثة » . من أين كل ذلك الدم ؟ . « الرأس مهشم بمطرقة » . أولاد « قدور بك » وحدهم يستطيعون فعل ذلك . أولاد حارة « قدور بك » ، الأكثر نهباً للمقابر في الأرض . ونهز رؤوسنا . نحن نعرفهم . وحدهم يستطيعون فعل ذلك بباسيل الأحول . فمن أجل خاتم ، أو ثوب ، ينبشون أربعين قبراً قديماً وجديداً في الليلة الواحدة ، ولا يردمونهـا . وضعت الحكومة حارسين على المقبرة ولم تسلم القبور . يأتون كبنات آوى إلى مقبرة الروم إذا سمعوا بدفنٍ جديدٍ ، وقد واكبناهم مرتين ، لنعلن لهم أن أولاد الحي الغربي لا يخافون . واكبناهم برغم الخصومة التي لا تنتهي بيننا . نحن أولاد الحي الغربي ، نقـول لهـم ، أولاد آغوات وملالي وتجار قمح ، لسنا وادعين قط .

في المرة الأولى نبشوا قبرين لم يكونا المقصودين . فاحت روائح غريبـة ، وهاجت أشباح اختلطت بصراخ الحارسين فهربنا . وفي المرة الثانية أخرجوا جثة فتاة في الثالثة عشرة ، طازجة ، لم تنفخ فيها الأرض من روح خشَاشِها بعدُ . عرّوها ـ أولاد قدوربك ـ ومثّلوا أمام أعيننا الليلية فصلَ اغتصاب مدمِّر . قلنا لهم ـ بعد تلك الليلة ـ لا تستهوينا المقابر . تعالـوا معنا ـ إذا كنتم جريئين ـ إلى غابة الهلالية ليلاً ، لكنهم أبوا أن ينجرُّوا إلى « الفخ » ، بحسب ما سَمَّى عقلاؤهم دعوتَنا ، وافترقنا ، بيد أن أولاد « قدوربك » استمروا في نبش القبور بالرغم من حُرّاس الحكومة ، وحين استفحل الأمر شيَّدتِ البلدية سوراً ضخماً حول المقبرة ، فحفر

أولاد « قدوربك » أساسات السور وعبروه . إذ ذاك استسلمت الحكومة ، والبلدية ، والمقبرة ، لأمر لارادَّ له ؛ لأمرٍ كالقَدَر ، وكالشمال الذي خلقته الآلهة ، مصادفةً ، من ضجرها .

نعم . أولاد « قدوربك » قطعوا رأس باسيل الأحول ، نقول لبشيرو ، فينظر إلينا في استخفاف : « لا . أصحابه المقامرون يا بلهاء . أصحابه فعلوا ذلك » . ونَـزِنُ الأمر في رؤوسنا فنراه على حق . غير أن باسيل عاد حياً بشحمه ولحمه . بجذعه ورأسه معاً ، يتكلم ويشتغل في الفِرن كسابق عهده ، و . . . أحول . هرب من ديونه إلى العاصمة أربعة أشهر ، وعاد فسددها . ياللحكاية . لكن جدّ « عزّو » شغلنا بموته ، فنسينا باسيل .

ففي يوم لم نكدْ نفيق فيه من الضحك جاءنا الخبر . كنا نضحك ملء رئاتنا . نضحك ونتلوّى من وجع الضحك ، نضحك ونتمرغ على التراب الرمادي ، رافعين سيقاننا في الهواء كزيزٍ مقلوب على ظهره . نضحك من إبن « زرزي » الذي ابتلع عصفوراً حياً بكامل ريشه فحملوه على نقّالة إلى المستشفى . وابن « زرزي » أقرب إلى البلاهة منه إلى أي شيء آخر . كنا نحادثه - آن ابتلع العصفور - عن مغاوير الجيش : « يأكلون الأفاعي الحية . آه . يأكلون الكلاب والعقارب يا ابن زرزي » . ويجيبنا في حماسة وتهوّر : « أنا آكل الحية . هاتوا الحية » . ويغمز بعضنا بعضاً : « يأكلون الكلاب » ، فينتفخ : « هاتوا كلباً . أنا آكل الكلاب » . كنا نسخر منه ، لكن إعجابنا بالمغاوير إعجابٌ رصينٌ . نحن حَرَسُ البطولة في ذلك العراء تستهوينا البطولة . وكلنا قادرٌ - إذا جرَّه التحدي - على التهام بقرة حية ، وقد نعضُّها - أوّلَ ما نعضُّ - من قرنيها إذا لزم الأمر . غير أننا وجدنا ، في غياب أي تحدٍّ ، من نتفكّه عليه أكثر من أنفسنا . « المغاوير يأكلون القطط » ، ويصرخ ابن زرزي : « أنا آكل القطط . هاتوا قطة » . ومن أين نأتي لابن زرزي بقطة ؟ آه ، يهتف أحدنا ، سنأتيك بعصفور . « أنا آكل العصافير » يردّ ابن زرزي .

نصعد إلى سطح أحد البيوت ، ونمد أيدينا إلى أوكار العصافير . وبعد تهديم الكثير من الأعشاش ، وكسر الكثير من البيض الصغير ، نعثر على فرخ على أُهبة أن يغدو عصفوراً كاملاً ، إذ لا تزال تحيط بمنقاره هالة صفراء لينة . « خذ يا ابن زرزي » . وينظر ابن زرزي إلى العصفور في وجل أول الأمر ، ثم لا يلبث أن تنتفخ أوداجه ، كمن يستذكر عداوة قديمة ، ويحشر الفرخ في فمه . يمضغه مرتين فتخرج زقزقة أليمة من أذنيه . لا يعبأ بنفسه . يرفع يديه عالياً في حماسة المنتصر : « ح ح ح ح م . بوووو » ، ويزْدَرِدُ الفرخَ كاملاً ، ثم تنتابه نوبة غثيان ، فيحاول أن يتقيأ ولا يستطيع . يتشنَّج لساعتين قبل أن تصل سيارة الإسعاف الأبْهية .

ضحكنا ، ليومين ، ما يعدلُ ضحكَ أهل الشمال ، كلهم ، مدى سنة ، حتى جاءنا خبر موت جَدّ « عزو » .

كان أحدهم يركض لاهثاً ، وحين جاورنا ـ نحن حفنة الصِّبْيَة الضاحكين ـ صرخ : « أبلغوهم أنه تحت الرَّدم » . جاء كلامه غامضاً ، مبلّلاً بالنشيج . قلنا : « مَنْ تحت الرّدم ؟ » ، فحاول أن يتمالك لهاثه : « جد . . . جد عزّو . إنهارَ المقلع » . وسألناه في فضول : « أمات ؟ » ، صرخ بنا : « أبلغوهم . . . مات » ، وعاد أدراجه راكضاً مثلما جاء .

كل أبناء الجدّ يعيشون في منزل واحد ، مقسَّم من الداخل إلى غرف متقابلة ، يفصلها ممر يقود إلى زريبة البقر والبغال . أبو عزو أكبرهم ، والآخرون حديثو زواج .

عبرنا البوابة المفتوحة إلى الممر مباشرة ، فتطايرت من تحت أقدامنا الدجاجات مذعورةً ، وتنحَّت البقرات المدلَّلة . أما البغال فلم تكن هناك ، لأنها كانت ، في تلك اللحظة ، ما تزال مربوطة إلى عربة الجد وأحد أبنائه ، في مقلع التراب . صرخنا : « مات الجد » ، فقرقعت الأبوَاب الكثيرة المتقابلة ، وخرج سيل من البشر . رجال ، ونساء ، ودجاجات ، وأطفال ثمانية هم إخوة « عزو » ، أشرنا بأصابعنا : « هناك . . . المقلع » . لم ينتظروا أن نكمل ، تدحرجوا إلى الطريق ، ثم تسابقوا في اتجاه مستنقع « قاسمو » . فعلى حواف ذلك المستنقع تتجاور حفر ضخمة عميقة ، تتخللها ممرات ومسالك منحدرة لدخول وخروج العربات .

كان جد « عزو » وآخرون كثيرون ، يكسبون رزقهم من بيع التراب الأحمر ، والرمادي ، بحسب الطلب . الأحمر لصنع طوب البناء ، والرمادي كَمَلاَّطٍ للتَّمْلِيْسِ . يأتون بعرباتهم التي تجرها البغال ، ثم ينحدرون إلى أعماق تلك الحفر فينبشون التراب بمعاولهم المدبَّبة . وفي أثناء تحميل العربات ، يقوم الصِّبْيةُ ، الذين يرافقون هؤلاء الحفارين الأقوياء ، بفكِّ البغال ، وقيادتها إلى نهر الهلالية القريب . يغسلونها ، ويلهون بركوبها ، ويكفي أن يناديهم منادٍ ليعودوا . و« عزو » يرافق جده عادة . وكان أن رافقه للمرة الأخيرة ، فرأى كيف دُفِنَ الشّيخ مرتين . تبعنا الجمع الراكض حتى مستنقع « قاسمو » ، ومن الحافات العالية استعرضنا الانهيار المروع : ثمت عربة مهشمة في القاع ، تدحرجت بفعل الإنجراف الترابي من الأعلى ، وكذلك أحد البغال ، وكان موهناً ، يعرج في مشيته . أما الرجال فمنهمكون على الردَّم ، يبدِّدونه برفوشهم ليعثروا على الجدّ .

أوه « عزو » ، كنتَ ترتجف كنبتة الخرنوب . وكنا نرتجف أيضاً . عويل ورنين ، وشرود أخرس لبغال خرساء تقترب ، بدورها ، لترى . وأخيراً بان قسم من دشداشته . جروها فتمزقت ، كأنما التصقت الجثة بالأرض . رموا الرفوش وحفروا حول الجثة بالأيدي . آه « عزو » ، كان الطرف المدبّب للمعول غائصاً بتمامه في خاصرة الجدّ . انتزعوا المعول ولفوا الجثة بغطاء أصفر ما لبث أن تبقع من جهاته كلها بالدم . وضعوها في عربة يقودها بغل

حزين ، وتبعنا العربة حتى معسكر أبنائه ، ودجاجات أبنائه ، وبقراتهم . وبالطبع ظللنا واقفين وسط الحشود ، في الممر ، حتى تكتمل فصول الموت .

ذهبوا بالجثة إلى المسجد . غسلوها وصلوا عليها ، ثم أعادوها إلى عربة من عرباتهم ، متّجهين بها صوب قرية « تُوْبْز » ، مسقط رأس الجد . و« توبز » على مبعدة عشرة كيلو مترات من المدينة . سباق بيننا وبين البغال ، والمشيِّعُون يتناوبون مقاعدهم في العربات مع الرَّاجلين . فرحٌ حقيقي أن نركب العربات . فرحٌ صريرُ عجلاتها على الإسفلت ، وقعقعة أخشابها . وجلال الموت لا يمحو اللهو ، إذ نقتلع في الطريق جذور الحرشوف الحلو لنأكلها ، أو ننبش جحور عناكب التراب ، تلك الجحور الضحلة ، المكشوفة ، التي تتراءى واضحة في العراء كبراكين صغيرة جداً . أما العناكب ، هذه ، فبطيئة طريفة ، نضعها فوق حفنة التراب في أيدينا فتدور على نفسها قليلاً ، ثم تدفع التراب مرة إلى أمام ، ومرة إلى وراء ، حتى تختفي تحت قشرة هيِّنَة منها . وتكفي قطرة ماء لتخرج من الجحر ، وحين لا نجد الماء نبصق فيها ، وسيان عندها الماء والتُّفل .

آه « عزو » ، هذه هي « توبز » إذن ؟. لقد انحرفنا عن الطريق الاسفلتي إلى مسالك ترابية رسمتها العربات وأظلاف الأغنام ، وعصراً ألفينا أنفسنا أمام أشباح كهلة لا لون لها ، أشباح منازل لم يخرج منها أحد ليرى الموكب . ما همٌّ يا « توبز » ، الدبِّكَةُ وحدها مَدَّت أعناقها في فضول ، ثم رجعت إلى بحثها الأزلي عن بذرة ضائعة .

مرَّ الموكب بمحاذاة القرية . جاوزها قليلاً ليقف في مواجهة المقبرة تماماً . محضُ كُتَلٍ مستطيلة من التراب تكاد تندثر . لا شواهد حجرية ، لا رقائق من الآجرّ أو الخزف . تراب محدودب يكاد يستسلم لآخر فكاهة تطلقها الريح . تراب سيتفجر بالقهقهة ويمضي ، وستبين الهوة العمياء تحت أساسات « توبز » الرخوة ، حيث يجلس الموتى ، منذ آلاف السنين ، حول قِدْرٍ يغلي على نار خفيفة ، وفي أيديهم صحون من التوتياء ، وأرغفة من دقيق الشوفان ، وقرب ظلالهم المستطيلة تجثم بغال لم يبق منها إلا هياكل مضيئة ، تمضغ مناديل الآلهة وأذيال عباءاتها .

الحفرة جاهزة.ثمّتْ من سبقنا وأعدَّ المَرْقَد . أَنْزلوا الجثة المكفّنة في جلال . « وسِّعُوا قليلاً يرحمكم الله » ، والرؤوس الفضولية تتدافع من فوق الأكتاف ، أما الأرجل فكانت تطأ التراب الرطب على حواف الحفرة ، وتبعثر ثُلَّة من العظام ، إذ بدا واضحاً أنهم حفروا مكان قبر قديم ، لكنهم لم يكلّفوا أنفسهم ـ بعد عناء الحفر ـ تَرْكَ الضيف العظمي فأقلقوه . رموه مع التراب خارجاً : « وسِّعوا للكريم ابن الكريم يرحمكم الله » . وها نحمل جمجمة الكائن الذي لا اسم له.جمجمة مهترئة ضاع صفٌّ من أسنانها . وحين أهالوا التراب على الحفرة لمحوها بين

أيدينا ، فصرخوا : « هاتوها . هاتوا كل عظمة ترونها خارجاً لندفنها من جديد » ، فانحنينا على الأرض في بحث محموم عن العظام ، حتى جمعنا قدراً هائلاً اختلط فيه عظم الميت بعظم الدجاج ، والخراف ، وحيوانات أخرى جرّتها الكلاب إلى المقبرة . لم يعاينها أحد . رموها في الحفرة ، بدورها ، وطمروها « تغمّدكم الله . . . » ، ثم جلس المشيِّعون في حلقة كبيرة حول القبر ، وبدأ النواح والندب . وبعد ساعة من أداء الجوقة فتح أعمام « عزو » صفيحة الحلاوة ، نثروها على أرغفة التنور وقسموا الأرغفة بين المشيِّعين : « كُلُوا عن روحه . . . » . وأكلَ الجميع ، حتى اولئك الأكثر حزناً على فقد الجد « عن روحه . عن روح الكريم ابن الكريم . كُلُوا ليهدأ » .

كان المغيب يستلُّ ظلاله الباردة من غمدها الأرضي ، وينثر الوحشة . هُرِعنا إلى العربات ، أو مشياً وراءها ، وعدنا ، بينما بقي اثنان من أولاد الجدّ جالسين قرب القبر لمؤانسة جدهم . هكذا تقضي العادة . فالقبر موحش ، وعلى بعض الأحياء أن يؤازروا الميت في ساعات دفنه الأولى ، إذ يأتي الملكان « مُنْكِر » و« نكير » ، يحملان مطرقتين وحفنة من الأسئلة ، كلما أخطأ الميت في الإجابة عليها دفعوه إلى الأعماق ، بضربة واحدة ، ألف ذراع ، أو ضيقوا عليه الحفرة حتى تختنق روحه ألف مرة . وإن أصاب في الإجابة نفحوه بعض طعام الجنة ، ووسَّعوا عليه الحفرة إلى يوم القيامة . ووجود أحياء حول القبر يسعف الميت في تمالك أعصابه لاجتياز الإمتحان .

والشمال امتحان . جهةُ الضجرِ الكبيرةُ سيدةُ الجهاتِ في امتحانها . تأخذ كل شيء لتعطيك البسالة والتهوُّر . وفي أضعف حال تجعلك وكيلاً على مِلْكٍ لا يُرى ، أو حارساً للهواء . لكن ابنَ « حجي كَفْرْ » وكيلُ الضحك في الأرض . لم ينقطع عن ذلك في أثناء عودتنا من جنازة جد « عزو » ولم ينقطع قبل ذلك بالطبع . يوبّخونه فيضحك . يضربونه فيضحك . يشجُّون رأسه ، أو يكسرون ساقه ، فيضحك . ليس أبله قط ، لكن من يراه للمرة الأولى لا يشك في بلاهته : ابتسامة عريضة في وجه عريض ، تحت عينين لا تثبتان على شيء ، دائمتي الحركة كنواس الساعة .

اسمه أمين ، ونسميه ابن « حجي كَفْرْ » ، أي ابن الحاج حجر ، لأن والده لا يخطىء في رمي الحجر . يرمي دجاجات الجيران إذا اقتربت من حقل البصل والرشاد فتهوي . وحقله لا يتعدى خمسة أمتار مربعة . خصومة أبدية بينه وبين الدجاج ، وخصومة الدجاج تجرُّ عليه خصومة جيرانه . خصام في خصام ، والحاج يحوم كديك في عباءته الصيفية المقصبة : « يا ابنة الكلب » ، ويرمي بحجر . « يا ابنة البول » ، ويرمي بحجر . وتضطر الدجاجات أن تراقب حقله من بعيد ، وفي ودِّها أن تنقرض الحجارة ليتكافأ الصراع .

كنا نمضي الليالي الخمس الأخيرة من رمضان في المسجد ، بدءاً من الغروب حتى السَّحَر ، نتلمَّس ليلة القَدْرِ غير المعلومة ، عسى تمتلىء خزائن بيوتنا الفارغة بالسمن أو بالذهب . وفي صبانا ذاك ، لم نعد مقتنعين بالأمر ، لأن لا أحد أخبرنا ، ذات صباح ، أن ليلة القدر نثرت على بيته شذرات من قشر العدس ، أو من الطين . لكن المسجد تحوَّل إلى مكان مؤانسة خفي ، واجتماعات ليلية قانونية كان يحظرها أباؤنا علينا في الأيام العادية من السنة . ونحن نعرف كيف سيتصرف الكبار سلفاً ، وكيف سيُخْلون لنا الساحة . ففي الشوط الأول من الليل يأتون خاشعين ، ونتصنَّع الخشوع معهم . يتثاءبون ، بعد ذلك ، وينسلُّون ، واحداً وراء الآخر ، فنبقى نحن.وإذ ينفضون عن المسجد تتزاحم شياطيننا . نصعد المنبر فنقلد الإمام . أما ابن « حجي كفْر » فيقلد قاسمو في الأذان . ويلعلع صوته الحاد : « حيَّ على . . » ، وقبل أن يكمل تفجوءه القهقهة « هاها . . . على بلدي المحبوب » . ينقلب الأذان إلى غناء . لا يكمل أمين شيئاً . القهقهة كل ثانيتين . قهقهة ترددها الجدران الإسمنتية العالية ، قبل أن تتدحرج على الحصر والسجاجيد ، وترتطم بالأحذية المصفوفة أمام البوابة . ونسأل أنفسنا : من الذي ضحك ، اول مرة ، آن ولِدَتِ الأرضُ ؟ أيُّ دعابة ، في ذلك الزمن الموحش ، جَعَلَتْ شفتيه تفترَّان عن أسنانه ، وصَعَّدتْ من حنجرته القهقهة ؟ سنظل نسأل عن المنشأ الأول للأمور ، إلهي . سنردِّد : أيُّ ابن قحبة عرف البَصَل ، مثلاً ؟ وأيُّ ابن جرادة عرف التبغ ؟ . مَنْ تذوَّق الأجاص ، ونَهْنَهَ البكاء ؟ لماذا نتكهن بالمصادر الأولى إلهي ؟ . كان حرِّياً بالذين عرفوا جذور سؤالاتهم أن يكتبوها . كان حرِّياً بك ، إلهي ، أن تُلْهم ابنَ العاهرة الأولَ ، الذي ضحك عقب تواجده في الأرض ، أن يشرح على ورقةٍ ، أو حجرٍ ، هذا الإنفعال ، ولماذا هو تعبير عن ترفيه ، أو تعبير عن الشطر المهرِّج من روحه ؟ وما الذي جرى ليضحك ؟ . كان حرِّياً بك ، إلهي ، أن تلهم الجَمْعَ الأول كيف يكتب سبب الرقص ، والرعب ، وانشغال الآباء بالأبناء ، والملكية ، وإيمانهم بكَ أنت . فنحن القريبين من عصر انبجاس الكائن كنافورة معتمة في الظلام نتكهن بكل ذلك . نتكهن فحسب . نخمِّنُ ، ونقلِّب الأمور على وجوهها حتى تمَّحي الوجوه ، فكيف بالبعيدين ، المقبلين من عصور ، في المستقبل ، أكثر بعداً مما يصيبه الظن ؟ سيتكهنون.ستزداد كِهَانتهم وتخمينهم ، وسيكونون أقل يقيناً مِنَّا ، ومَنْ يقلُّ يقينه يتسلى باختراع اليقين . لكننا نعلم ، سلفاً ، أن جنونهم سيجاوز جنوننا ، ولن يقفوا عند حدود عظام جد « عزو » ، وأساسات « توبز » التي ستندثر ، لن يحاولوا معرفة شيء عنا ، فنحن وصلة مُهمَلة لا يؤبه لها في تاريخ مُهْمَلٍ برمَّته ، لكنهم سيقفون طويلاً عند ضحكة ابن « حجي كفْر » ، وسيحلِّلون ـ عبرها ـ البُنى ، والهندسةَ ، والخسوفَ ، والكسوفَ ، والكتابة الحمقاء ، والمصادفة التي خلقت الشمال كله . ضحكةٌ تفتح التاريخ على مصراعيه لآلات المستقبل الكلب ، وتجعل رؤوس كائناته تتدافع من الباب لتلقي نظرة على بغالنا المضيئة .

أمين . . . أمينو . . . ابن حجي كفّر ، أوقف ضحكك كي لا توقظ « مير و » وأكباشه ؛ كي لا توقظ الحكومة ، وموظفي مسح الأراضي . لكن ، هيهات . الضحك سماد أمين ، سماد خلاياه ، وهو الآن أشد صخباً . فاليوم عرس . ونقول له : « سيفصِّل دريجْ قبعة لأختك ، وقبعة لك » ، فلا يزداد إلا ضحكاً .

إنه عرس بنت « حجي كفّر » ، أخت أمين ، الفتاة الضخمة التي لا تجاوز السادسة عشرة . ودريج هو خطيبها ، في العقد الخامس من عمره . له زوجة وستة أولاد ، وأخت أمين ستكون الثانية ، بعدما دفع مهراً مجزياً . « سيصنع قبعة لك يا أمين » ، نقولها ، ونحوم من حوله ، والمعنى الخفي للعبارة الشائعة ، هذه ، أن العريس سيجعل من غشاء البكارة قبعة لعضوه . وأمين يضحك ، أما أخته فتتصنع الوقار والحزن ـ مثلما درَّبها أهلها ـ وسط حلقات النساء المحيطات بها ، ووسط أغانٍ عربية تقضمُ المغنِّيات نصف كلماتها ، فالصخب هو المراد ، لذلك لا يأبهن للمعاني .

وقرب الجمع المغني ذاك ، كانت زوجة دريج الأولى تحوم كباشق . تهجم على المعرِّسيْنَ فتتطاير أسراب من مناديل النساء قبل أن يَرْدُدْنَها . وبعد استراحة قصيرة مزبدة تعيد الكرَّةَ ، فتتطاير أسراب من الأوشحة ، وتتناثر عقود من خرز . وحين تنكفىء تصرخ : « حجي كفّر . . . أدخل ساقك في ابنتك ، فذلك أفضل من خصيتي دريج . حجي كفّر ، أنا سأفض ابنتك ، لادريج » ، ويشيح حجي بوجهه عنها ، نابحاً : « أبعدوا المسعورة ، بالله عليكم».

في تلك الليلة ، وفي غرفة الزوجة الأولى ذاتها ، دخل دريج على عروسه . ودريج لا يملك إلا هذا البيت بغرفةِ الثلاث ، وعلى عياله أن يناموا في غرفة ثانية بعد الآن . لكن الزوجة الأولى ظلت في الباحة ، تهجم بين الحين والحين على النافذة المضيئة : « أيها المتهدِّلُ ، بأي شيء ستفتضُّها ؟ خذ معك المكنسة يا عِنِّينُ » . ولم يطل مكوث دريج في الداخل . خرج مرتعداً : « إنها كالمذبوح » . وهرعَ بعض النساء إلى الداخل : « يا الله !! هاتوا سيارة » . جاءت السيارة لتتوجَّه بالعروس إلى المستشفى . « مَزَّقَها » ، تهمس النساء في شبق خفيٍّ . « ذريج حصان ابن حصان » .

ولم يطل الأمر بدريج مع عروسه بعد ذلك . ستة أشهر فقط ، وعادت أخت أمين إلى بيت أبيها ، والسرُّ عند الله . أما أمين فيضحك . « أخذوا أخاك الأكبر إلى السجن » ، ويضحك . « هجم أخوك ليلاً على جارته البدوية الموشومة » ، ويضحك . « كان عشيقها لفترة طويلة ، فلماذا صرخت تلكَ الليلة ؟ » ، ويضحك . « أخوك المتأنِّق ، الذي لا يسلِّم على أحد ، كأنه من عالم آخر . أخوك المترفِّع الذي تصحبه حقيبته دائماً . أخوك الذي اختلس ألف ليرة من صندوق عمله ، يدخل السجن للمرة الثانية » ، ويضحك . « أخوك . . . أخوك » ويضحك أمين . يا للآلهة . ولنتحرسِ الحجارةُ حقل « حجي كَفَّر » ..

الداء الأميركي

إتيل عدنان

ترجمة : محمد برادة.

أنا في باريس مسمرة فوق سرير . أبحث بعيني المريضتين مثل روحي ، عن سحابة تلاحق اخرى . عندما تكون هناك سحب ، تنغلق سماء باريس كلية مثل خزائن البنوك الفولاذية ، أو مثل الستر الحديدية للدكاكين في المدن العربية الصغيرة أيام الأحد والجمعة . جهاز الراديو عن يساري ، وباب غرفتي أكثر إنخفاضا أمامي . النافذة مواجهة لي . الحرب في بيروت . الألم في كل مكان ، جد بعيد عن الحدود مثل الحمام الزاجل .

لم تحدث في باريس انتحارات نموذجية ، على العكس ، اللاجئون العرب في باريس يغتنون او يحضرون شهادات علمية . خلال عشر سنوات ، كل لبناني من بين إثنين سيحصل على دكتوراه ، وكل لبناني من بين إثنين لن يكون له شيء ، لكن أي لبناني لن تكون له عينا ما قبل الحرب . فالنظرات قد قست او سكنها الخواء .
كل شيء هو نبأ في هذا العالم . الصحف والتلفزيون والراديو تلاحق الأحداث مثلما تلاحق الكلاب الصيد ، ونعود بطائر مجروح حد الموت . ولا أحد كان قط بمثل هذا النقص من الاستخبار . كانت قوافل الجمال خطوطاً للتواصل أكثر تشبثامن هذه الاستطلاعات البليدة التي تخصص ثلاث دقائق لزلزال ، وعشرين ثانية لنزول الملك العربي من طائرته ، ودقيقة ونصف لقصف المركز النووي العراقي الذي لم يستغرق ، في الواقع ، سوى عشرين ثانية . كل شيء يغدو حكاية للاستمتاع . وخلال الأماسي التي لا يعلن فيها التلفزيون عن موت أحد ، في الصومال او في السالفادور ، فان الأطفال لا يتناولون حساءهم . تتوتر أعصاب الآباء ، وتغدو وجبة العائلة مستحيلة . إن التلفزيون يحول الحدث الى حلم ، نازعاً عنه كل فحواه ، فتصبح أحلام الصحفيين الشخصية هي ما نظن انه الحدث !

أنا مسمرة الى الفراش بألم لا يثير اهتمام الاطباء حتى . أقرأ في كتاب عن فلسفة التاريخ . الموكيت غامق ، والجدران صفراء . الضوء الكهربائي سيء . أعرف ان الاحزاب السياسية في العالم العربي قد قرأت جميع النظريات ، وتابعت جميع التحليلات الواردة من ألمانيا ، وأمريكا أو من روسيا ...

القبور ، سايرت الأفكار ثم زحزحتها والقت بها الى البحر . لكن ماذا يقول لي جميع هؤلاء الاصدقاء والزوار الذين يأتون الى غرفتي ، ويتسللـــون الى حياتـــي الباريسية المعتمة داخل الهواء المفرط السخونة الذي أستنشقه بصعوبة ... ماذا يقولون لي ؟

جميعهم يقولون ، بكيفية او بأخرى ، انهم يريدون الذهاب الى امريكا ! هل كان من اللازم العيش تحت مرور طائرات اسرائيلية مصنوعة في التكساس ، طوال اكثر من عشر سنوات ، لنرسي أحلامنا هناك ، حيث تسبح تماسيح خليج المكسيك !

في القرون الاولى من تاريخنا ، كان صناع سوريا يذهبون الى روما ليشيدوا مساحاتها الواسعة . كان قيصر ينغرس فينا ، فتحتم ، إذن ، الذهاب اليه للتعبير عن إعجابنا . واليوم ، ماذا نفعل ؟ نقف على إمتداد كيلومترات في الطابور أمام السفارات الأمريكية لنطلب ، بانكسار ، تأشيرة دخول الى العالم الجديد . عندما نموت في بيروت ، نبعث في نيويورك .

الذين رحلوا منذ عشرين سنة ، او أكثر ، إلى امريكا ، لا يرتعبون سوى من شيء واحد ، ان يفقدوا بطاقة إقامتهم ، تلك البطاقة الصغيرة الخضراء التي هي جوازهم الدائم لارتياد الجنة . لن اتحدث عن هؤلاء المهاجرين الذين أصبحـــوا مواطنين صالحين ، ومنذ أمد طويل غيروا أسماءهم ، وهم يتخيلون اليوم ان اللغة العربية تشبه ثغاء الحمل .

القنابل تفرغ لبنان على إيقاع المد والجزر . الناس يتبعون السحب في اتجاه الشمال الغربي . هل يتحتم علينا ان نهلك في بيروت بموت بطيء او سريع ، ام نذهب لنعيش عند اولئك الذين ألصقنا بهم جميع خطايا العالم ؟

لكن إذا كان البيروتيون يظنون انهم يهربون من قدر ملعون ، فمن هم أولئك الذين لا يكفون عن التوافد على بيروت ، يأتون في الربيع مثل الجراد ، وفي الشتاء مثل اللقالق ؟

الحرب أجمل اوقات الفراغ : لها رائحة ، لون ، إيقـــاع ، تغمـــر النـــاس بالنشوة . والشعوب التي تحيا في سلام تحسد الشعوب التي تخوض . والأكثر مقتاً من بين هؤلاء الحاسدين ليسوا هم قراء الصحف ، او مشاهدي الأفلام ، لا : بل هم المستلذون بالنظر ، قراصنة الصورة ، ميليشيا الكاميرات ، نسور حقول المعركة .. أقصد المراسلين الحربيين والبعثات التلفزيونية ...

هناك سيل جاف في المكسيك ، بالقرب من مدينة تدعى « لوس مويرتوس » ، أي « الموتى » . وقد أبصرت مرة ، عند هذا السيل الجاف ، كلباً كان يحتضر تحت الشمس . وكانت نسور في السماء تلعب له أجمل الباليهات .. كان لطف تلك الطيور عندئذ في الذروة .

من بطن الطيور الميكانيكية الكبيرة يخرج الى بيروت صحفيون اجانب وافدين محملين بكاميراتهم . ودائماً تهب الريح من المطار ، حتى عند منتصف شهر أغسطس . يشمون رائحة ماء مالح مخلوط بالموت ، مزيج من الرمل والأعشاب الجافة ، جنون الرحيل وجنون الوصول . الزمن في بيروت دائماً سابق لنفسه ، مرت عليه ملايين السنين وهو يحث الخطى ، ينهشه الأفق وكأنه مكنسة كهربائية ذات جوف أسود . والصحفيون الأجانب لا يعرفون شيئاً من هذه الأمور . لا يعرفون أننا نقيء داخل الطيارات بمجرد ما تقترب من المجال الجوي لبلادنا ، لأن مشاعر غير قابلة للتحديد تصطرع في أحشائنا . هم ، قد غطوا العالم بلقطات جد مهمة عن محاصرة تل الزعتر ، عن قصف الأشرفية ، عن تطويق زحلة ... هم أبدعوا إستطيقا الحرب العربية ـ المتوسطية . لقد أنجزوا عملا جيداً بجودة ما تفعله مومس . في ألمانيا النازية ، كان كل شيء يمر عبر اللون الرمادي . في الفيتنام ، عبر اللون الأخضر ... هنا ، نعرف ان السماء زرقاء وأن الدم احمر .

لم تعد بيروت مجرد مختبر محظوظ لحرب العصابات المدينية ، بل غدت ، أيضاً ، مختبراً حقيقياً للسينما . هوليود ، طوكيو ، إيطاليا ... لا تستطيع ان تنافس بديكوراتها ، صورة هذا الجسد العربي المرتدي لسروال صغير ، والذي تحمله سيارة أجرة محشوة بالركاب ، فوق سطحها ، لتضعه فهي معرض الجثث : إنه منظور كبير جيد لأخذ لقطة سينمائية بدون حاجة الى إقامة تأبين !

إن صحفيي التلفزيون يعرفون جيداً انهم بصيرون اشهر المخرجين مجانين من الحسد ، ذلك لأنهم كتاب وممثلون في تمثيلية مستمرة .

❊ ❊ ❊

داخل غرفتي المرضية التي تمنع زيزفون الساحة الأخضر من الوصول الي ، وضع تيلفزيون لملء الساعات .

أشاهد زواج أمير الغال . أنتظر مع الحشود ان تغادر عربته قصر بيكنفهام . شارل أنجلترا قاعد بالقرب من أخيه ، مرتدياً بدلة ضابط في البحرية . فجأة يتطلع الى السماء ، مثل ما ورد عن الأمير اندريه في رواية « الحرب والسلام » لتولستوي . خلال برهة من الزمن ، كانت له نظرة لورانس الجزيرة العربية ، وكذلك شفتاه الورديتان .

الموكب،وصول العروس محمولة مثل بجعة بيضاء فوق صينية من فضة ،اللثام الذي يحجبها والذي سيرفع في الكنيسة .. كل ذلك حكاية خارقة وافتتان عجيب . الكتاب الذي أقرأه عن فلسفة التاريخ موضوع جانباً . التاريخ نفسه يمر على صهوة جواد مشخصاً في اميرة وأمير حقيقيين . لكن هل سيصبح شارل ملكاً لأنجلترا ؟ السيدة تاتشر بين الحشد ، وهي التي تمسك بالسلطة . إذن سيصبح شارل رمزاً مثل رسم على ورقة . التاريخ لا يصنع على يديه . إنه يلعب دوراً . لقد شاهد

مسرحية ، شارك مليار متفرج في لعبة الظلال والاضواء . وتزامن هذه الرؤية في جميع أنحاء المعمورة قد أزال نسبية الزمن . في كل مكان كانت الساعة في درجة الصفر . العالم أيضاً مريض مثلي . مثل الشمس ، مثلي ، منذ بدء الكينونة والعالم يتدهور ، يفقد من جوهره ، وهو الآن بصدد الانطفاء .

ليلى وصلت لتوها من بيروت . تدخل غرفتي مرتدية الأبيض ومزينة بالحلى . أرى فيها معبودة مكسيكية . عيناها المشعتان ، ولو أنهما متهججتان ، هما عيون الحرب . بلور موشوري أقرأ عبره كثافة التاريخ اليائسة .

ـ أنا في إجازة من الحرب ، قالت . غادرت بيروت لعشرة أيام .

ـ وبعد ذلك ؟

ـ أعود . سأحاول ان أغادر من جديد الى نيويورك . باريس جيدة ، لكن لا شيء هنا . حتى بيروت ، اليوم أفضل منها .

ـ وماذا يقول رفاق بيروت الغربية ؟

ـ أوه ! كلهم تقريباً يرغبون في الذهاب الى نيويورك .

هل تتصور ان يذهبوا الى المدينة الأخرى ؟ مجرد هذه الفكرة تقتلهم من السأم . نحن العرب نحب ان نكون حيث الأشياء تحدث . ثم مراكز السلطة ، وايضاً ، سياسياً ، يكون اكثر ذكاء ان نكون في عين الزوبعة من ان نكون على طريق مرورها .

ـ قولي لي ، ماذا حدث من جديد في بيروت غير القنابل ؟

ـ المخرج شلواندروف جاء لينجز فيلماً .

ـ عن بيروت ؟ عن الحرب الأهلية ؟ لنا حرب مزدوجة : أهلية وضد العدو الخارجي ، لا بد ان يهمه هذا الوضع ...

ـ لا ليس عن بيروت . إنها قصة تحدث في بيروت ، لكن بين الألمان .

ـ (جاء ، إذن من اجل الديكور ، من اجل الغضب ، الحريق والسديم ، من اجل حزن الناس الذي لن يستطيع الممثلون قط تشخيصه ، حيوية إرادة الحياة ، البحر الملتهب الذي لا تعرفه المانيا ، وهؤلاء الأطفال الذين يزدادون جمالا بقدر ما يكونون أكثر فقراً ، والذين يكون كل واحد منهم ، في السابعة من عمره ، بطلا في كرة القدم) .

تصوير الأفلام في بيروت أقل كلفة واكثر إثارة للحواس . ضجيج الحرب ليس موسيقى الكترونية .

ــ لكن شلواندروف فعل اكثر من ذلك . لقد استأجر محاربين حقيقيين ليشخصوا أدوارهم الخاصة ، مثلما هو الأمر بالنسبة للهنود في أفلام الوسترن .

ــ وهل قبلوا ؟

ــ كانوا فرحين بادوارهم ، ورؤساء الميليشيات ، في اليسار وفي اليمين ، اوقفوا معارك وسط المدينة حتى يتمكن الألمان من التقاط صور الفيلم في تلك الأماكن .

* * *

ساحة المدافع كانت هي قلب بيروت . وكانت هناك رموز تؤطر محيطها : الكنيسة والماخور ، قصر العدالة وقاعة السينما ، متاجر المجوهرات ودكاكين الحلويات . وفي قلب هذا المركز ، ينتصب تمثال للشهداء وأشجار نخيل .

مَن هذه الساحة المستطيلة المزدحمة بسيارات الأجرة ، كنا نسافر إلى آسيا . او يمكن القول بأن آسيا كانت تتوقف في تلك الساحة ، على بعد خمسمائة متر من البحر . من هناك كنا نذهب الى دمشق ثم الى بغداد ، ثم الى طهران ... ومنها ركبت الحافلة الى افغانستان ، ايام كنت قادرة على السفر .

هذه الساحة اصبحت مكان طلاق للبلاد . حديقة مسحورة آهلة بالرقى المؤذية . المربع الأخير البحر ــ المتوسطي للطبيعة المزدهرة . فيها تنبت أشجار الموز ، أعشاب حمقاء ، شجرة برتقال زرعت نفسها بنفسها وقررت ان تختار مسكناً دائماً لها في هذه الساحة ... ساحة المدافع هي فيتنام الشرق الأوسط . هي غابتنا الكثيفة الحصينة .

هناك شيء من الجنرال الرئيس داخل كل مخرج ، وهناك دائماً سلطة بين يدي غربي يحل بالأرض العربية ، وهناك الشيء الكثير من الممثل داخل كل رجل يحارب . جميع هذه الأشياء حملت الرؤساء والمحاربين في حرب لبنان على ان يقولوا « نعم » لهذا الألماني الذي جعل من ميدان معركة ، « مسرحاً للعمليات » ؛ وقد شاهدنا جميعاً اكثر ما ينبغي من افلام الحرب حتى لا نكون قد فقدنا العقل .

قد تتساءلون : ما هو ، إذن ، موضوع فيلم شلواندروف ؟ هل هو فيلم ملتزم ، أم لوحة تاريخية ، ام مرافعة سياسية ؟ لا شيء من هذا ولا ذاك . يتعلق الأمر ، عمليا ، باخراج رواية شخصيتها الرئيسية صحفي الماني مات بالفعل في بيروت ، خلال هذه « الأحداث » الدامية التي تغذي صحافة العالم منذ ١٩٧٥ .

فوق مساحة هذا النصف كيلومتر المربع من « مركز المدينة » ، الذي هو في مركز التاريخ ، مات صحفي الماني . وبالنسبة له ، فان الصور قد انطفأت والى الابد . لكن المانياً آخر يلاحقه ، ويرى من الواجب ان يبتعث صوراً ربما تجعل نيويورك يوماً تهلل لعبقريته ... الأمريكيون انجزوا فيلم « القيامة الآن » بصدد

حرب معروفة ... وشلواندروف سيقدم روايته لهذه الأوبرا المأسوية والصاخبة التي تؤلفها الجيوش وسط المناظر الخربة . لقد اختار حرباً أخرى من حروب العالم الثالث ، هي حرب لبنان .

لكن هل من الممكن ، في أيامنا ، التحدث عن السينما بدون تصوير غروب الشمس ، وبدون رشاشات وجثث ؟

لذلك ، أوصى شلواندروف ان يهيئوا له خمسين جثة من الورق المعلوك ، وان يحملوها له بشـاطىء السباحة « سانت ـ سيمون » جنوب بيروت .

ـ إنها سيئة الصنع هذه الجثث ، قال له حسن ، الولد الذي يؤدي أدواراً صامتة في الفيلم ، والذي كان عام ١٩٧٥ ، وهو طفل آنذاك ، شاهداً على مذبحة الكرنتينا ، وكان احد القلائل الناجـين منها . انا أستطيع ان آتيك بجثث حقيقية !

* * *

مر يومان على ذلك ، وكانت الفرقة السينمائية الألمانية جالسة في بهو فندق كارلتون ، عند بداية الظهيرة . الفندق يطل على البحر غرب بيروت . انه واحد من تلك الفنادق الشهيرة بالشرق الأوسط ، التي هي اماكن ينتج فيها التاريخ ، وتنتمي الى مجال الأساطير : في دمشق ، والقاهرة ، وبالمير ، والقدس ، اوت هذه الفنادق احلام الفاتحين ، وخيانات رجال السياسة . لورانس الجزيرة العربية « نـزل » بفندق بارون ، الجنرال سبيرس بفندق سانت جورج ، الجنرال الينبي بفندق كنغ دافيد ، والكيرز ببالمير أوتيل ... وشلواندروف بالكارلتون .

حمل اللبناني الصغير ، الذي لا يتجاوز عمره اثنتي عشرة سنة ، كيسـاً ضخماً من القنب ، افرغه،وصف امام شلواندروف وقيادته العسكرية ، خمسين راساً من رؤوس الموتى .

ـ لقد أخرجتها من القبور ، وغسلتها بعناية ، ويمكنكم ان تستعملوها . هي لكم . كم ستدفع لي ؟

لم يخبرني راوي الحادثة ، لا عن لون الوجوه ، ولا عن اتجاه النظرات . لكن ، لما كان على الرئيس ان يتكلم ، فقد قال شلواندروف بعد فترة صمت :

ـ كم تريد ؟

ـ ٨٠٠ ليرة ، قال الولد

ـ لا ، هذا ثمن غال ، أجاب شلواندروف . هذه الرؤوس تستحق ٥٠٠ ليرة ، ولن اعطيك اكثر من ذلك .

ـ حسن جداً ، أجاب الولد بعد صمت آخر .

بدوي الجبل: العمالقة يعبرون

رابع ثلاثة، جمعاً، لا تقويماً، في آخر غروب العمود، حضرَ نصفَ هذا القرن وغاب، واذْ غاب حضرَ وجدانَ من يعيشون الربع الاخير.

بدوي الجبل، أحد الأربعة: الجواهري، وأبي ريشة، وسعيد عقل، رقَّقَ في بيانه الرَّدَحَ الذي حضرهُ، كأنْ لا صنعة له غير ان يَرقَّ أيضاً، حتى انتخبه بيانُ الموت، والموت نَظَّمٌ حَذِقٌ في صنعته، وفي اختياره للرَّقيق.

نمونا معه، كأنه هامشنا أو نحن هامشه. هكذا يسير جيل في ظل جيل آخر، والشمس تشرق وتغيب فيستطيل الظل علينا مرة، وعليه مرة، لكننا لم نمازج إلاَّ مَزْجَ بيانٍ، والبيان مزجُ زمنٍ واتفاق، خارج أن نتآلف او نتقارب. وبدوي ماضي ذاكرة تم تلقينها، ماضي ذاكرتنا في كتب المدرسة، وحاضر ذاكرتنا في البيان. اجتمع له ان يختصر الإرث في شعاع نحيل، واجتمع لنا ان نجعل أنفسنا عدسة تختزِلُهُ في المحرق، فيشتعلُ ما يشتعل. لكنه هامشنا، او نحن هامشه، اغترب فينا قليلاً، واغتربنا فيه، والذي صرَّمَ الكثير ما بينه وبين أُفقِنا كتبٌ مدرسية لم تخترْ الاَّ «نَظْمَ الصخب»، حتى اهتدينا اليه في «خالقه»، و«اللهب القدسي» وفي مواثيق أخرى في جمال لم يرشدنا اليه أحد:

وَجلاكَ الشروقُ حتــى تَبيَّنْتُ	مُحيَّاكَ فاحتضنــتُ الشروقا
وتــزورُ البــروقُ تخبُرنــي عنكَ	ولــولاكَ ما استَــزَرْتُ البُروقا
سأَلَتْنــي عنــكَ الخمائــلُ في الغوطةِ	تشتــاقُ عطــرَكَ المَرْمُوقا
ودروبٌ خُضرٌ عليهــا خُطى	الشتــاءِ تعيدُ التَّغْــريْبَ والتَّشْريقا
وظــلالٌ سكرى، وفــوضى من الزَّهْرِ	تحــدَّى جمالُهــا التَّنْسيقا
ما تبرَّجْــنَ للعيونِ فَغَــالي الحُسْــ	ـنِ يأبــى الإغــراءَ والتشويقا
وَدَّتِ الــوُرْقُ لو خَلَعْــنَ من الحزنِ	عليكَ البياضَ والتَّطويقا

غائب هو ، حاضر كأكثر جيله . وحاضر هو ، غائب كأكثر جيله ، أيقظنا بدوي ، دفعة واحدة : العماليق يعبرون . ومن وحشتهم بيننا أنهم يوقظوننا حين يعبرون ، وحسبان ذلك أنهم الأقرب إلينا كجيل ، صاغوا لغةً وبيانَ لغةٍ . وثِنَانِ منهم ، تخصيصاً ، صائغان ، كَتِفَا الأنقى ، في عبور جيل مختلطٍ الى الجديد : سعيد ، وهو . صائغان ، وجراءتان : بدوي الجبل سياسةً وشُفُوفاً ، وسعيد عقل صَنْعةً واختزالاً . كأنْ هما توأما رَدَحٍ من الزمن إلاَّ في الموت .

لا تَقرِيْناً نصوغُ ذِكْرَ عماليق نصف القرن . هم ذاهبون ، والذي يتبقى منهم سيُختزَلُ في تأريخ يحضر متأخراً كعادة التأريخ . غير ان الأكيدَ شاعرُ شلمٍ هذا : بدوي الجبل . شاعر عقود تَتْرَى بِنُظُمِها ورجالاتها . ونصفُ العقود تلك يتساقط تحت ضجيجه البيانُ والشُفُوفُ ، ليحضرا في نصف آخر هو ما يراه إنسان في بقايا إنسانيته : عروض تعبٍ وحبٍّ ، وانشغالٌ في تدبير الذات ، وهنا ـ تحديداً ـ بهاء الصَّوغ :

أَلِفْـتُ نَفْسِي على ما صُغْـتِ جَوْهَرَها　　　يا غُربتـي عنـدَ تحـويريْ وتغييري

غير أن ظُلْمَنَا نصفَ عقودهِ هو ظُلمُ بيانٍ ، وظلامةُ البيانِ تأريخٌ . ففي الهمْلِ ، أي : في هامش ما نريده اختزالاً ، تجلو الأفقَ التماعاتٌ تجري الى مُسْتَقَرٍّ أكيدٍ من الأفق أيضاً . ونقول الأكيدَ كما يُؤَكِّدُ ـ او ينبغي ـ لسيرةِ بليغ ، أو لسيرةِ حصافةٍ تختزلُ الإرثَ : الجواهري ينحو نحو الوحشيين ـ لبيدٍ وعبيدِ بن الأبرص ، وأبو ريشة الإسلاميينَ ، جمعاً بين ابن ثابت وانتهاء بالبحتري ؛ وسعيد عقل نواس ساعة الشعر ، مجيءٌ ورواحٌ ، يَنْحَلُ لو كان راويةً ، وما لَيُفَرِّقُ بينه وبين المتنبي تارةً ، أو بينه وبين مقتدرين في الموشَّحِ . . وأكثر . أما بدوي الجبل فوصيف المُرَقِّقِينَ ، أو سندهم في العقدِ ، من الشريف الرضي الى أبي البقاء الرندي :

حَنَـا السرابُ عليهـا وهـي ظامئةٌ　　　حرَّى الجوانـحِ ، لا غَمْـرٌ ولا ثَمَدُ

. . . . .

مَسَحْـتُ دمعـيَ من ذكراهُـمْ بيدٍ　　　وأمسـكتْ كَبِـدي ألاَّ تذوبَ يَدُ

. . . . .

مالي أرى الفـرسَ الشقـراءَ عاريةً　　　على المَرَابـطِ لا تطغـى فَتَنْجَرِدُ
آبَ المُغـيرُوْنَ ، جُنَّـتْ خيلُهـمْ مرَحاً　　　وآنَ أنْ يَسْتـريحَ الفـارسُ النَّجِدُ

وماذا لو لم يكن هؤلاء ـ طارقو أبواب نصف هذا القرن ـ على ما هم عليه ؟ ماذا لو لم يكونوا شتاتاً بين بيانٍ حيٍّ وبلاغةٍ ضجيجٍ ؟ كان ينبغي ان يكونوا ذلك وكانوا حقاً ، أي : نصفين : نصف لنا ، ونصف لآخرين لا يفوتون عصراً ، نعني الضمير الأشمل الذي هو مُراكَمةُ قِيَم مُتَّفَقٌ عليها في إبهامها ، كالوطنية ، والوطن ، والأمة ، وهي صفات مُنْجَزَةٌ في التلقين ، مُخَلْخَلَةٌ في النقد ، تُلغي أي مفهوم لصراع إجتماعي ، ومع ذلك تحظى بتأييد علم . أي أن كل ذلك اتفاق حول المُبْهَم في ذاته ، بل هو العقد المبهم الاجتماعي .

وهذا النصف الذي ليس لنا ، نصف الضمير الأشمل الذي تنتجز فيه العامَّةُ قيمها (وكذلك

النظلم) ، ضروري كقياس ، لنعرف نحن ، في المقارنة به ، ماذا نريد ، بل كيف اخترنا ـ نحن ـ النصف الخاص بنا من البيان الحيِّ في بعض هذا الشعر . فنحن لا نريد بدوي الجبل مُنجزاً على صورة تقويمنا ، وإلاَّ أجحفنا . بل نريده كما هو عليه ، وكما هو جيله الذي قاد بداية رؤيتنا الجمالية ، صابرين على جمال لا يستسلم نقياً صِرْفاً :

وما حاجتي للأفقِ ضَحْيَانَ مُشرِقاً ونفسي الضُّحى ، والأفقُ ، والشمسُ ، والبَدْرُ
يريدون اسراري ، ولليل سِرُّهُ إذا نَقَّبوا عنهُ ، وما للضُّحى سِرُّ

أهو العرفان ان نقول في هذا الرجل تقويمَ نصفِهِ فحسب ؟ لا . طاغٍ هو ، خارج ان نؤطِّر بلاغته ، وعموده ، وقصيد البيت عنده ، خارج إقرانِ بيانه بالذي نحا فيه المتنبي وأبو تمام ، خارج أغراض الشعر مُسَلْسَلَةً كما في القديم ، وعند الجبل منها الكثير ، خارج أطواره ، متصوفاً مرة ، متهتكاً او يكادُ مرة ثانية ، زاهداً حكيماً في ثالثة ، صنَّاجةَ حماسةٍ في رابعة ، خارج ان نقف محللّين كما ينبغي ، فندلَّ على الكثيف والشفيف ، وعلى أليف حبكةٍ في الزمن وفي الموت ، أو غريبها ؛ وعلى صورٍ في جذورِ صورِ سَلَفِهِ ، وكم تَغَايَرَ بذلك ، أو تَغَايَرَ في زواج لفظهِ وجملتهِ ، لكن ، أثمَّتَ تقويمٌ خارج هذا كلّه ؟ أم تُرانا نعود الى العرفان ، والعرفان عقْدٌ عاطفي ؟ لا . طاغٍ هو بهذا كله ، وبهذا كله هو اختزال جيل في نصف هذا القرن .

ان نقرأ بدوي الجبل يعني ان نقرأ عصراً ، إذا تقصَّدْنا ذلك ، ويعني ان نقرأ تتويج سلفِهِ لبيانِهِ ، إذا تقصَّدنا ذلك أيضاً .

لعبةُ قول تلك ، والشعرُ قولٌ ، ولعبةُ زمنٍ ، والشعرُ زمنٌ في القول .

■

من : « خالقه »

مِنْ نُعْمياتِكِ لِي أَلْفٌ مُنَوَّعَةٌ وكلُّ واحدةٍ دنيا من النُّورِ
رَفَعْتِني بجناحَيْ قُدْرَةٍ وهَوَىً لعالَمٍ من رُؤى عينيكِ مسحورِ
تَعْبَ من حُسْنهِ عيني فإنْ سكِرَتْ أَغْفَتْ على سُنْدُسٍ مِنْ أساطيرِ
وزارَ طيفُكِ أجفاني فعطَّرَها يَا للطُّيوفِ الغَرِيْرَاتِ المعاطيرِ
كأنَّ هَمْسَكِ في رَيَّاهُ وشْوَشَةٌ دارَ النسيمُ بها بين الأزاهيرِ
تَنْدَى البَراءةُ فيهِ فهو مُنْسكِبٌ من لَغْوِ طِفْلٍ ومن تغريد عُصفورِ
لو كنتِ في جنَّةِ الفردوسِ واحدةً من حُوْرِها لتَجَلّى اللّهُ للحُوْرِ
. . . . .
لَقَدْ هَجَرْتِ أَخاكِ الفَجْرَ وانْتَبَهتْ شمسُ الصباحِ على أَنَّاتِ مَهْجورِ .

سين باء

جان بيار فاي يتحدث الى « الكرمل »

الصفر في حالة إضراب

باريس : محمد الرفرافي

« .. اعتبر خصوصية هذا الكائن الحـي ـ اي شعـر جان بيـار فاي ـ من الخصوصيات النادرة ، ذلك لانها تعكس توازنا دقيقا بين الدال والمدلول حيث لا يذهب احدهما ضحية للثاني ، وانما على العكس ، يتفاعلان الى الحد الذي تتحقق فيه ما يسمى بالشفافية . شعر جان بيار فاي هو حالة سائلة ، حيث الصورة والواقع يتلامسـان ويتكاشفان » .

هكذا يفسر الشاعر الايطالي انطونيو بورتا في نص له بعنوان « فوق جبال الفجر الداكنة » شعر جان بيار فاي Jean Pierre Faye

انتهى فاي الى جماعة « تال كال » التي حاولت ، عبر مجلتها التي تحمل نفس الاسم ، القطيعة الكاملة مع مختلف اشكال الكتابة السائدة ثم وفي سنة ١٩٦٨ خرج من « تال كال » ليؤسس مع جاك روبو مجلة « شانج » (التغيير) التي حاولت ارساء نوع من الطليعية لا تعتمد فقط على ازالة الفوارق بين اشكال الكتابة ، على غرار « تال كال » ، وانما ايضا تقريب الشقة بين الكتابة والرسم .

لجان بيار فاي ١٢ مجموعة شعرية ، وروايتان ، وكتابات نثرية حول اللغة والتاريخ والحدث السياسي .

في هذا الحديث مع « الكرمل » يصف لنا الشاعر الفرنسي بعضا من ملامح تجربته الشعرية :

□ ما الشعر بالنسبة لك ؟ وكيف ترى الشاعر؟

ـ الشعر هو اللغة الانسانية الملتهبة هو اكتشاف نوع من المحرك داخل اللغة ، والذي بواسطته يمكن للشعر ان يحدث ثقبا في المستقبل .

اننا لا نتواصل مع الشعراء الاغريق او شعراء ما قبل الاسلام الا بالشعر ، وكان الشعر قذيفة ارسلت منذ الفين او ثلاثة آلاف سنة كي تصل الينا اليوم . وبالتالي قد نستطيع بالشعر ان نتواصل مع الانسان بعد ثلاثة آلاف سنة من الآن .

الشعر هو نوع من اللغة الاولى ، وفي الآن نفسه ، لغة سرية نتخاطب بها مع اصدقاء سريين لا نعرفهم ، انه شبكة سرية عالمية . اما الشاعر فهو الذي يشتغل بتقدم اللغة وتأخرها ازاء الحاضر .

كان مالارميه يقول ان الشعر هو اضراب لكنه اضراب نشيط تماما مثل اضراب عمال مصنع « بيب » الفرنسي في ايار ١٩٦٨ ، انه اضراب شبيه باضراب الساعاتي الذي يكف عن صنع الساعات ليصنع ساعات اخرى لزمن آخر .

الشعر هو تنضيد حكاياتنا الاكثر عمقا ، وبالتالي فهو كاللغة التي تحمل في داخلها لغات اخرى .

خذ الفرنسية ، مثلا ، التي تحتوي على كلمة « شفر » اي عدد ، انها في الاصل الكلمة العربية : صفر ، وهو اختراع عربي لا غبار عليه . الشاعر هو الانسان الصفر الذي يروي عدة حكايات في آن واحد .

مالارميه ، مثلا ، كان قد تحدث في احدى قصائده عن إله ، كائن وهو في الحقيقة كان يتحدث ، من خلال هذا الكائن ، عن اناس آخرين عرفهم التاريخ .

الشاعر هو الانسان الصفر في حالة اضراب ، انه يسمع اصداء الشارع ، ليعيد نسجها مع حكايات الماضي ، ومع الصراعات غير المرئية .

لهذا السبب كان رامبو مساندا لكومونة باريس رغم انه كان بعيدا عنها .

في كتابة للشاعر الفرنسي اورتونا ارتو حول سيرة « هليو جابال » ، الامبراطور الروماني المولود في مدينة حمص السورية ، والذي كان ايضا كاهنا للاله بعل ، ارى نفس الوجه الذي للأب « غارغانتوا » الذي تحدث عنه رابلييه في العصر الوسيط .

اذن ، في نسيج الشعر توجد روابط بين نقاط متباعدة داخل الفضاء الجغرافي ، ويتم هذا داخل اكثر الطبقات عمقا في الزمن واللغة .

في الوقائع التاريخية التي سبقت رابلييه والتي استفاد منها هذا الشاعر الفرنسي ، نتعرف على جزيرة صغيرة بسان ميشال بباريس ، حيث توجد صخرة يقال انها قبر رمزي للاله بعل الفينيقي .

اذن فالشاعر هو الذي يمسك بطرف الخيط الرابط بين نقاط عالمنا المتباعدة .

□ للشعر لغة كيف تتحدد في تجربتك ؟

– ان تكتب قصيدة يعني ان تنظر عميقا الى شعاع من النور ، انه فعل تفكير مسند من الخارج حول هذا الشفاف اللغوي .

ان قوة الشعر تكمن في كونه لغة منقلبة على ذاتها ، ومغسولة بالرؤية المباشرة .

كان سارتر يعتبر اللغة مرتكزا ثابتا ، وهذا لا يحدث الا خارج الشعر . ذلك لأن اللغة ما ان يغمرها الماء المرتعش للادراك الشعري حتى تتحول هي نفسها الى طاقة وارتعاش .

□ لكل شاعر متفرد مصادره الشعرية الخاصة به ، ما هي مصادرك انت ؟

ـ الجسد هو مصدري الاساسي للشعر . ذلك ان الجسد هو اللاقط (انتين) المهتز داخل هذا الفضاء الكوني . بعد ذلك ينعكس الشعر في الفضاء الداخلي للفكر ، اي بمعنى ما ان الشعر هو هذه القدرة على رؤية جسد غائب ، جسد اللذة .

اعود الى الشعر فاقول انه نضارة الفكر ، وحتى الفكر المجزء يحتاج بدوره الى هذه النضارة . والشعر كان على الدوام يسبق الفكر ويسبق الاسطورة ايضا . وهو يوجد حيث هناك جسد يحيى في هشاشة ، وحيث يصير هذا الجسد رهينة في يد اللغة . وهذا ما المسه مثلا في قصيدة « احمد الزعتر » لمحمود درويش .

□ عندما تقرأ شعرك هل تعيش حالة مغايرة للحالة التي تعيشها عند كتابتك له ام هي نفس الحالة ؟

ـ عندما اكتب الشعر اكون في الآن نفسه قارئا له ، والحد بين ان اكتب وان اقرأ هو حد متحرك . اما اعادة القراءة فهي نادرا ما تحافظ على نفس نضارة القراءة الاولى .

□ كشاعر ، كيف يتراءى لك عالم العرب ؟

ـ ان دنيا العرب من المحيط الهندي الى المحيط الاطلسي ، والمتاخمة لكامل جنوب البحر الابيض ، لهي جزء من ذاكرتنا . ولولا الفكر العربي لما وصل الفكر الانساني الى ما هو عليه اليوم . وبفضله ايضا تمكن الفكر اليوناني من الوصول الى عصر النهضة .

بدون الفكر العربي لما كانت هناك هندسة ديكارت ، ولا اكتشافات باسكال . دون هذا الفكر لما كان هناك في شعر الغرب لامارتين ونارفال .

عالم العرب ، بالنسبة لنا ، كان اساسا هو المغرب الكبير ، وهو الصورة التي كانت في نظرنا الاكثر وضوحا وتجسدا ، كنا نراه عالما حرا بعيدا عن دائرة الاحتلال النازي . كان عالم الانعتاق والنور على غرار صورة اليونان القديم .

لكن في بداية الخمسينات تكشفنا على حقيقة اخرى ، وهي ان هذا العالم كان موضع نزاعات وصراع ، حيث ابانت لنا حرب الجزائر مدى فاشية فرنسا ، تلك الفاشية التي كانت تهدد حريتنا هنا . وهي نفس الفاشية التي يعانيها اليوم شعب فلسطين .

□ نحن العرب نعيش الثقافة الغربية اما استهلاكا هيستيريا لمنجزاتها الفكرية والمادية ، واما تمثلا إنبهاريـا يصل حد الاستلاب . ما هو موقع الثقافة العربية داخل ثقافتك الغربية باعتبارك شاعرا له رؤية تختلف عن رؤية السياسي او عالم الاجتماع ؟

ـ وحدة الثقافة العربية بشكل خاص هي ذلك الشكل المعمـاري ، وتلك الغابات من الاعمدة داخل المساجد ، ثم اولئك الشعراء الاسلاميون وشعراء المغرب الكبير . وعندما افكر في الكيان الثقافي العربي اجد نفسي مسكونا بفضاء موحد يربط بين كل ثقافات العالم ، حتى ولو كان ذلك على مستوى الاستعارة والصـورة . ثقافتنا المعاصرة هي ملصقة (كولاج) .

استحضر الآن قصة مسجد قرطبة ، وكيف تمكن القساوسة من اقتلاع الموافقة من شارلوكان على اقامة كنيسة داخل المسجد نفسه ، ثم كيف تعجب شارلوكان من هذا الصنيع الذي وصفه بالهمجي عندما زار قرطبة .

هكذا اجد ان فضاءنا الغربي الداخلي مقيم داخل الفضاء العربي .

لقد مر التاريخ والثقافة والشعر عبر الضفة الجنوبية للبحر الابيض . الفينيق والاغريق مروا من هناك ، وكذلك مر علم الجبر عبر مصر قبل ان يصل الى ديكارت . حتى عالمنا الشعري يسكن بدوره هذا المحيط الداخلي ، والذي هو العالم العربي في وحدته المتعددة .

اننا بحاجة الى هذا البحر الذي يحملنا اليه باستمرار .

جائزة نوبل : تكبر ماديا و تصغر ادبيا

في الخامس عشر من تشرين الأول (اوكتوبر) الفائت ، وقع الاختيار على الياس كانيتي Elias Canetti للحصول على جائزة نوبل للآداب . وهو من اصل بلغاري ، كتب اعماله بالالمانية ، وتبنى الجنسية البريطانية . وبما أن أمه كانت قد استقرت باكرا في فيينا ، فان بامكان النمسا كذلك ان تعتبره احد كتابها . ولقد كرمت النمسا الياس كانيتي في أوائل هذا العام (١٩٨١) ، فاحتفلت بميلاده الخامس والسبعين وردت وسائل الاعلام الثقافي في النمسا اصداء هذا الاحتفال ، حتى ان مجلة اوستريكا اعدت لكانيتي عددا خاصا ؛ وهي ، في نوعها ، من أهم مجلات النمسا ، وأوسعها انتشارا ، وأكثرها مصداقية .

ولعل أول ما قد تجدر بنا الاشارة اليه ، هو أن كانيتي اديب عادي مجيد . وله إلى جانب ذلك عالم مصغى ومتميز نوعا ما . ولكن هل نشط كثيرا اذا اعتبرنا ان لانتمائه الذي تتنازعه اكثر من جنسية ، بعض الاثر في اختياره لنيل هذه الجائزة .

فلقد بات معروفا ان اللجنة المكلفة باختيار المتوجين بين المرشحين (أو غير المرشحين كما يبدو انه حصل هذه المرة) تأخذ بعين الاعتبار كل ردات الفعل (السياسية دائما) التي قد يثيرها تتويج هذا الشخص دون سواه من هذه الدولة أو الكتلة اللغوية دون سواها . وبات واضحا ان تدخل الاعتبارات السياسية ، الى درجة محـاذاة الحـرب الباردة ، في اختيارات لجنة نوبل أصبح تدخلا شديد العلانية ، دون أن تعني هذه الملاحظة استبعاد القيمة الأدبية استبعادا فجا من هذه الاختيارات (فلنتذكر منح الجائزة للشاعر البولوني ميووش في أوج التطورات الأخيرة في بلاده : ماذا لو لم تحدث هذه التطورات في بولونيا ؟ هل كانت لجنة نوبل للآداب تنبهت إلى اهمية هذا الشاعر الكبير الذي توقف عن كتابة الشعر منذ سنوات بعيدة ! . هذه « الربمالا » كم تضعف (وكم أضعفت بالفعل) مصداقية الجائزة ؟) . وبعد اختيار الدولة الذي قد لا يكون السبب من ورائه مباشرا دائما ، يتم اختيار الأديب على ان يكون مرضيا ، بكونه ـ على سبيل المثال ـ الأديب « الوطني » لهذه الدولة ، أي الأديب الذي يحظى بأكبر درجة ممكنة من الاجماع . ومن الامثال على ذلك جائزة نوبل للآداب التي سلمت في العاشر من كانون الأول عام ١٩٦٣

للشاعر اليوناني جيورجيوس سيفيريس . ففي خطاب التسليم الذي القاه آندر اويسترلينغ في ذلك اليوم يجيء هذا التعليل : « ويبدو ان سيفيريس هو اليوم ، بعد وفاة بالماس وسيكيليانوس ، هو الشاعر الأكثر تمثيلاً للشعر الهليني ، شاعر حديث عرف كيف ينقل التراث الكلاسيكي ، ووجه قومي بارز لاقى التقدير كذلك من الاجانب ، بقدر ما عممت الترجمات شعره » و « ان تسليم جائزة نوبل لسيفيريس جد تبريره في هذه العبارات : لأجل نتاجه الغنائي الرائع ، والذي يستوحي حساً عميقاً بالعالم الثقافي الهليني » . وفي المجموعة التي نشرت لاشعار سيفيريس في سلسلة اصدرتها احدى دور النشر الفرنسية لأعمال الحائزين على نوبل للآداب ، نجد هذه الكلمة شبه الرسمية التي كتبها المستشار الثقافي السابق للسويد في باريس تحت عنوان « القصة الصغيرة لمنح جيورجيوس سيفيريس جائزة نوبل . يقدم هذا المرجع شبه الرسمي (بالنسبة الى الجائزة) لمقاله بقوله : « كان على اليونان ، مصدر كل الحضارة الغربية ، أن ينتظر اكثر من ستين عاما ، قبل ان يندرج في لوائح جائزة نوبل . وقد اعتبر هذا الاغفال لمدة طويلة ظلما لا بد ان يثقل كثيرا على ضمير هيئة التحكيم المسؤولة . هكذا نرى ان وراء منح اكبر اعتراف رسمي بأهمية هذا الشاعر ، ازمة ضمير غربية تجاه الحضارة الهلينية ككل ! ولكن هذا ليس كل شيء . فقد كان على سيفيريس ان ينتظر موت شاعرين لكي يكون اختياره افصح : « ... حتى كرمت بلاد هوميروس في عام ١٩٦٣ ، مع الشاعر جيورجيوس سيفيريس ، الوحيد الباقي على قيد الحياة من جيل كبير من الشعراء على رأسهم كوستاس بالماس وانجيلوس سيكيليانوس . وكان لكليهما عدد من المؤيدين المتحمسين ، حتى داخل « الاكاديمية السويدية » ... » إلى جانب هذين الميتين المنتظرين كان هناك في الرواية نيكوس كازانتزاكي ، الذي يعتبر الآن من أكبر الروائيين العالميين ، وقد فاتته الجائزة لأن هنالك من كان يشك في مدى الاجماع على كونه الممثل الوحيد أو شبه الوحيد للأدب في وطن هوميروس !

هذه هي التقليد ، بل هذه هي الحسابات والتوازنات التي توج ويتوج على اساسها كبار الأدباء . والجائزة تكبر ماديا لكنها تصغر ، ربما بالقدر نفسه ، كقيمة معنوية .

عودة إلى كانيتي

قلنا إن النمسا تضع كانيتي في قائمة ادبائها الوطنيين . والحق انه منتم بشكل أو بآخر إلى الثقافة النمسوية ، على الأقل ، عبر تأثره بأحد كبار ادبائها « كارل كراوس (١٨٧٤ ــ ١٩٣٦) وهو اديب قريب من روحية الشعراء التعبيريين (مثل السي لاسكر ــ شولر ، وجورج تراكل) ومساجل يحسب لانتقاداته القاسية الف حساب . وهو اي كراوس داعية سلام كتب عام ١٩١٤ مسرحية (دراما) بعنوان « نهاية البشرية » (حرفيا : الأيام الاخيرة للبشرية) ، ومن ثم كتب « مرافعة اتهامية » عنيفة موجهة ضد

النازية عنوانها « الليلة الثالثة لفاليورجيس » لم تطبع إلا عام ١٩٥٢ اي بعد وفاته ، وخصوصا بعد سقوط النازية .

وكما كانت شهادة كارل كرواس على عصره اهم ، بالنسبة اليه ، من الأدب كأدب ، أي كمهنة واختصاص ، بحيث ان كل اعماله كانت ملتزمة قبل الاسم ؛ هكذا كان الأمر بالنسبة الى كانيتي . فقد كتب رواية وحيدة وثلاث مسرحيات (لم تترجم حتى الآن ، فيما نعلم ، إلى لغات اخرى غير الالمانية ، ومن المؤكد انها لم تترجم إلى الفرنسية بعد .) . وكل ما تبقى من ادبه مجموعة شهادات ، في اطار انساني شامل .

حينما ترجمت رواية Auto - Da - Fe إلى الفرنسية (نذكر القارىء ان كانيتي يكتب باللغة الألمانية) صدرت ترجمتها تحت عنوان « برج بابل » وكان الياس كانيتي بهذه الرواية المترجمة من أوائل الحائزين على « جائزة افضل كتاب اجنبي » .

وقد قال الياس كانيتي إنه أراد ان يتخلى عن الأدب على أثر انتصار النازية في برلين كما في فيينا . وهكذا انكب على إعداد ملخص عنوانه « الجمهور والسلطة » ، فرغ من وضعه عام ١٩٥٩ في لندن حيث كان لاجئا . تبع ذلك عدة كتب معظمها تأملات وملاحظات ومقاطع حكمية منها « الارض المفردة للانسان » و « اصوات مراكش » . وبعد ان كتب الياس كانيتي عن كافكا احد افضل المؤلفات التي خص بها هذا الاديب : « المحاكمة الأخرى » ، انبرى لكتابة مذكراته تحت عنوان « سيرة شباب » . هذا هو حتى الآن مجموع اعماله ... بالاضافة إلى المسرحيات الثلاث التي اتينا على ذكرها .

يرى بعض النقاد في الياس كانيتي احد الأدباء الأكثر انفتاحا والأكثر تحررا في هذا العصر ، إنه عدو لكل الموجات الأدبية والفكرية السطحية الرائجة . ويتمتع إلى جانب ذلك بسخرية مبطنة ورثها على ما يبدو من كارل كراوس الأديب النمسوي المذكور .

رحلته إلى مراكش

كتاب صغير مؤلف ظاهريا من ملاحظات سريعة : كانيتـــي يزور مراكش ، أي بالتحديد المغرب قبل الاستقلال ، يتنزه ، يشاهد ، وكفى ! ولكن هنالك قوة كافية (بأي براعة !) في بساطة الملاحظات العابرة .

إنه « سائح » إذا ، مفصول بزجاج السياحة الشفاف ولكن العازل ، عن كل ما يشاهد ، وعلى الرغم من ذلك ... حينما يسأله احدهم من انت ، يجيبه أنا من لندن : « لقد تعودت ، يقول ، ان اعطي هذا الجواب الساذج لكي لا اضيع الناس » . وشيئا فشيئا يتكامل جو الكتاب فتسفر لنا هذه البساطة المعتمدة على تعمد السذاجة ، عن صورة مصقولة لأحاسيس معقدة . ما يتنازع قلب سائح يتمتع (ربما) بشيء من الخصوصية : من الفضول ، إلى التعالي ، إلى الأنانية ، إلى التعاطف ... كل هذه الأحاسيس التي كانت

مكبوتة دائما حين يطرح السؤال ويأتي جوابه الساذج ، هي ايضا « مكبوتة » في العبارة .

وحدها قراءة الكتاب كفيلة بأن ترسم لنا المشهد الحقيقي : امير من امراء « الف ليلة وليلة » يتدروش ويزور بثيابه التنكرية مدينة ، المدينة .

بهدوء وبساطة تتلاحق الجمل ، تصغ وتسرد بعيدا عن الغلو . ولكن عمق المشهد الذي تصفه هو ابعد ما يكون عن الهدوء : إنه المأساة . المأساة بوجهها الأقدم والاكثر بدائية ، والذي حاول كانيتي ان يترصد تقلباتها في الدراسات — الحكايات البطيئة التي يتألف منها كتابه « الجمهور والسلطة » . الحيوانات من حمير وجمال وغيرها ، تتعذب ... تساء معاملتها ... تقتل : والناس الذين ينوؤون تحت ثقل الحاجة ، يدورون حول العمل والغذاء والسياج وينتظرون ويستعطون : هذه الجوقة الكلية الحضور للمتسولين تعرض دائما هذه المقايضة الغريبة : حسنة مقابل دعاء حسن إلى الله — وإلا فلعنة الله عليك !

ذلك ان الرحلة ، هذه الرحلة بالذات ، لا تلتئم بالسهولة التي تنتهي فيها رحلة سياحية ، كل ما تؤدي اليه هذه الرحلة لا رجوع منه ، كما هي الحال بالنسبة إلى ساحة الملة التي يقول عنها : « لقد كنت انا هذه الساحة ، ويقينا انني لا أزال انا هذه الساحة » . المشهد دائما عار ، أعزل ، لا ينكر ، ويجب ان ننظر اليه ، وأن نلقى فيه نفسنا بمعزل عن حاجز التعاطف واقنعة الشفقة : يجب ان نستسلم للمشهد بكل قوانا ، فلا نخاف من السذاجة ، كما حين يقول كانيتي في نفسه حين يكون محاطا بشحاذي المقبرة اليهودية الذين يهذون ولا يحلون : احسست كم قد يكون من المغري ان يستسلم المرء للتقطيع حيا إلى إرب لأجل البشر » .

ثم كيف يسمي ما يظهر عبر كل ذلك ؟ ما « يحرر من انطباع البؤس » ، والذي يعتقد المسافر انه يراه في الحمار الذي يقاتل بقسوة ، ومع ذلك يجري بشكل رائع ؟ إنه ، حسب عبارات هذا الكتاب بالذات ، هو الكرامة . عزة النفس التى توحي بالاحترام ، وسوف يرى قارىء « اصوات من مراكش » ، ان الكرامة أو عزة النفس ليست في هذا الكتاب وليدة حكم ايجابي مسبق . تصور مثالي « إنسانوي » ، إنما هي تفرض نفسها حيث لم يعد احد يتوقع وجودها ، من وسط هؤلاء الرجال البكم ، العميان ، المرضى ، المبترين ، من هاتيك النساء البائسات ، من هذه المصائر المجمدة بالانتظار ، من هذه الحيوانات المعذبة ، وحتى من المتسول الغفل والذي لا شكل له فيعرف ، ممدا تحت كيس في ساحة « جامع الفناء » ، تنطلق الصرخة باستمرار ، الصرخة التي يجب ان تحول الشفقة الى رفق .

الكرامة القوية والمقنعة إلى هذا الحد ، تستدرج المسافر بالذات إلى مدارها ،وعندئذ يعود المسافر إلى ما هو اعمى فيه وأخرس وبلا حراك ، حتى انه يقول : « احلم بانسان يكون له ان ينسى لغات الأرض بحيث لا يعود يستطيع ان يفهم ما يقال ، في اي بلد من البلدان . » وهنا يبدو لنا الياس كانيتي في أجلى صوره (ونستشف ان نسيان كل اللغات

بالنسبة اليه لا يتعارض كليا مع تعلمها كلها) . الهدوء ، التكرار ، الجمود ، الصراخ الرتيب ، الصبر : هذه القيم ، التي ارتبطت في نظر الأوروبيين بلا سلام ، يكتشفها كانيتي في نشاط الباعة ، والمتسولين وتلامذة المدارس ، والنساء المحجبات ، والحيوانات . وهو يستطيع ان يتصرف بحيث ان هذه القيم لا تعود مجرد مشهد غرائبي معروض لمتعة القارىء الغربي او اندهاشه ، إنها ممتلئة حياة وهي بدورها تنظر إلى القارىء : « لقد اكتشفت إغراء هذا الوجود الذي يرد كل شيء الى الشكل الأبسط اي التكرار . هل كان هناك الكثير أم القليل من التنوع في نشاط الحرفيين الذين كنت اراهم يعملون في حوانيتهم الصغيرة ؟ في مساومات الباعة ؟ في خطى الرقص ؟ من كاسات الشاي بالنعناع الفائقة العدد التي يشربها هنا كل المدعوين ؟ أي تعدد في المال ؟ وفي الجوع ؟ » .

ألف . جيم

نزيه قورة ..

طريقة هادئة في الغياب

بهدوء ، ودونما اشارة مسبقة ، رحل نزيه قورة ..

ومن يعرف ابا عمر ، يدرك حجم انسجامه مع طريقته الهادئة في الغياب ، فاذا كان الموت لحظة مدوية ، بوصفه آخر اللحظات ، فان اختطـاف هذه اللحظـة واستيعابها ، دون ضجة او ربما انفعال ، انما هو امر لا يحدث الا مع امثال صديقنا نزيه قورة .

بين خروجه من الأرض المحتلة مطرودا من قوات الاحتلال ، وعودته الى الأرض المحتلة في صندوق خشبي ، رحلة من الشقاء والانفعالات والمساجلـة والصبـر والابداع والتنقل ، رحلة الجبل الوديع الذي يكتنز سجلا من البراكين والانفجارات ، لكن لأمر ما ، كان في مقدور براكينه وانفجاراته ان تستعير هدوء النهر الواثق ، حتى ليتساءل عارفوه اذا كان قد اطلق صرخة واحدة في عمره ، حتى يوم تمت ولادته في اللد قبل بضع وثلاثين سنة .

كان نزيه قورة كاتبا فلسطينيا ذا وجهة نظر محددة ، وكانت وجهة نظره من الدقة بحيث تحتاج الى احتياطي غير قليل من الأعصاب ، نظرا لما تستهلكه من اعصاب ، نار الحماسة لأي وجهة نظر خاصة ، فقد كان يعيش باعصابه هو ، بافكاره هو ، لا ينفعل ولا يغضب ولا يهتز غبطة اذا وافقته الرأي .

كان نزيه قورة رجلا يصيبك بالأمل ، ويمدك بثقة تعززها وثائقه المتقنة ، واوراقه الصغيرة وقصاصاته المقتطعة من مختلف صحف العالم .

« المشروع الصهيوني الى زوال ، والأمر ليس بعيدا ، بمعنى اني لا انتظر حتى يكبر ابني عمر ، بل انا شخصيا ساعود الى فلسطين المحررة » .

وعاد نزيه في صندوق خشبي مقفل الى فلسطين ، عبر جسر محكوم بخوذة العسكري الصهيوني وبندقيته الاميركية لكن هذا ــ حسب منطقه ــ امر عارض ، فان تموت مبكرا ، لا يعني انك لا تستمر في ابناء جيلك ، ولهذا فان ثقة نزيه قورة في

العودة الى فلسطين المحررة ما زالت قائمة .

منذ عمله في مؤسسة الأرض في دمشق ، حتى انتقالــه الى مركز الابحــاث الفلسطينية في بيروت ، وعمله في مؤسسات الثورة الفلسطينية المختلفة ، كان يؤكد على فكرة محددة : المشكلة العربية قائمة بالتعارض مع الولايات المتحدة الاميركية ، اما المشروع الصهيوني في فلسطين فليس الا احد النتوءات الحادة لهذه المشكلة ، .

ومن هنا فان اخفاق المشروع الصهيوني ــ يقول نزيه ــ مؤكد وحتمي وسريع ، لا لأننا نحب ذلك بوصفنا فلسطينيين ، ولكن لأن هذا هو منطق الصراع ، اذ على صعيد الصراع الاساسي (بين حركة التحرر العربية واميركا) هناك نقطتان لصالح العرب : الاولى حيوية القضية الفلسطينية بحيث لا تسمح للمسؤولين العرب ، حتى لو كان بعضهم خونة مباشرين مثل السادات ، الا ان يقدموا اجوبة ، ولو غير مقنعة ، عن السؤال الفلسطيني ، وهذه الاجوبة تقتضي بالضرورة ردودا شعبية وسياسية تتمثل بعدم الاستقرار في المنطقة ، وهو امر وان كانت اميركا ترغب فيه ، الا انه ، من جهة ثانية ، يهدد مصالحها ، ويجعل من المفهوم اقبال الشباب العربي على الثقافة الاشتراكية ، والاستعداد ــ ان لم نقل الضغط على الانظمة ــ لتوثيق العلاقة مع المنظومة الاشتراكية . اما النقطة الثانية فتكمن في أزمة النظام الرأسمالي العالمية ، وهزيمته المؤكدة ، سواء من خلال صراع الامبرياليات فيما بينها وتفسخها التدريجي ، او من خلال الأزمات الداخلية التي فرضها تمركز راس المال والثورة الصناعية التي استبدلت العديد من العمال بالآلة ، او من خلال حركات التحرر وانتصارها في اكثر من جبهة عالمية ، الأمر الذي يقلص ــ او من الممكن ان يقلص ــ السوق الامبريالية .

هذا عن لحظة التقاطع الاساسية ، والصراع الجوهري بين الشعب العربي والامبريالية الاميركية ، اما عن « الصراع التفصيلي » اي معركة العرب مع المشروع الصهيوني ، فقد كان نزيه قورة يرى باستمرار ان المسالة مسالة وقت ، لكنه ليس الوقت الساكن ، فالظروف الموضوعية ستقضي على المشروع الصهيوني المسمــى اسرائيل ، ولكنه لم ينس لحظة اننا نحن ، في الثورة الفلسطينية وحركات التحرر العربية ، جزء من هذه الظروف الموضوعية ، ولقد تعرض نزيه خلال فترة غير قصيرة لنوع من سوء الفهم ، عندما اعتقد بعض الاصدقاء من الباحثين ان ثقته في زوال « اسرائيل » تسبب نوعا من الاسترخاء السياسي والبطالة الثورية ، ولكنه كان يرد مباشرة ، او موضوعيا ، بمزيد من بسط وجهة نظره : فالكارثة الصهيونية في فلسطين ، تتمثل في الطاقة البشرية ، اسرائيل ليست امة ، انها مشروع ، وهــو مشروع توسعي ، وبالتالي فان الصهاينة بحاجة الى مضاعفة تواجدهم البشري ، لانهم محاطون عربيا بعشرات الملايين ، وعلى الصعيد الداخلي ، يواجههم ما وصفه ليفي اشكول بالقنبلة البشرية الموقوتة ، اي تضاعف عدد الفلسطينيين في الداخل ، بحيث يكون من الممكن الوصول الى نوع من التوازن البشري الذي يهدد بانقراض

المشروع الصهيوني وتآكله ، ومن هنا كانت وثيقة كيننغ العنصرية الداعية الى خلخلة التواجد الفلسطيني في الجليل ، ومن هنا كان انفجار يوم الارض التاريخي ، اليوم الذي لم يكن نزيه قورة يكف عن الحلم بتعميمه حتى يصبح عام الأرض ، وصولا الى زمن الارض . الزمن الفلسطيني .

ولأن الامبريالية الاميركية ، بوصفها صاحبة المشروع الصهيوني ، تعي خطورة المسألة البشرية هذه فانها - يرى نزيه ذلك - مشغولة بموضوع الهجرة اليهودية الى فلسطين ، لأن التكاثر الصهيوني داخل فلسطين لا يمكن ان يصمد ذاتيا لأي مقارنة بسيطة مع التكاثر الفلسطيني ، ولأن الهجرة تمد المشروع الصهيوني بالعاملين الجاهزين . اذ هؤلاء هم المطلوبون لا الاطفال الذين يحتاجون الى عشرين سنة ليتمكنوا من الانتاج . ولنتذكر انه بعد عشرين سنة سيكون البترول العربي في مرحلة حرجة ، الامر الذي يجعل الامبرياليين يفكرون في مشروع آخر او اكثر ، غير المشروع الصهيوني في فلسطين ، ولكن - يلاحظ نزيه - لا يمكن الاعتماد على يهود الولايات المتحدة لتأمين الهجرة اليهودية الى فلسطين ، لأن هؤلاء اما مستثمرون احتكاريون ، وبالتالي فهم جزء من الامبريالية وليسوا أدوات لها ، او انهم جماعات غير منتجة بحكم اهتماماتها المالية الصرفة او التجارية ، ولهذا فان نيويورك التي تضم اكبر تجمع صهيوني في العالم لا تمد التجمع الصهيوني في فلسطين بأي مجموعة بشرية تذكر ، ولكن الامبرياليين لا يجدون حرجا في تجنيد اعلامهم وديماغوجياتهم لمحاصرة الاتحاد السوفييتي ، والضغط عليه من اجل السماح بهجرة اليهود الى فلسطين ، وآجلا او عاجلا ، سيكف الاتحاد السوفييتي عن السماح لليهود بالهجرة ، وهنا يكمن دور الثوريين العرب في اقناع صديقهم الكبير القابل للاقتناع ، لكن امل نزيه قورة لا يقف عند هذه الحدود ، بل هو ينتبه - بمتابعة غير عادية - الى ما يسمى بالمتساقطين اليهود ، اي اليهود الذين لا يكملون طريقهم في الهجرة الى فلسطين ، بل يذهبون الى اوروبا الغربية ليعيشوا هناك ، وهناك - يلاحظ نزيه من جديد - الضغوط الاميركية على اوروبا حتى تعرقل اقامة اليهود المهاجرين وتجبرهم ، بمعنى ما ، على اكمال الطريق الى فلسطين .

وكان نزيه قورة يهتم كثيرا بمسألة الهجرة المعاكسة ، اي عودة اليهود من فلسطين الى بلادهم الاصلية او غيرها ، وكان يعول - في هذا المجال - كثيرا على الدور الثوري العربي في تعميق هذه النقطة ، من هنا كان نزيه يرى في كل عملية فدائية ناجحة مشروع مغادرة اسرة يهودية لفلسطين ، اما خلال حرب اكتوبر ١٩٧٣ ، فمن لم يره لا يستوعب حجم ثقته في النصر . كان يقول : ليس مهما احراز اي نصر جغرافي الآن ، المهم ايقاع اكبر عدد من الاصابات في صفوفهم ، لأن مشكلتهم الاساسية تكمن في العنصر البشري ، وسيغادر الكثيرون منهم فلسطين بسبب هذه الحرب ، وكان يقول : انهم يتساءلون الآن عن جدوى هجرتهم الى فلسطين (بسبب تضليل الامبريالية ، او ضغطها المباشر ، وبغطاء الاحلام

التوراتية) سيتساءلون عن جدوى هذه الاحلام التي تسببت في اربع حروب مرشحة للزيادة خلال ثلاثة عقود ، وسيغادرون .. اعني سيغادر الكثير منهم ..

من هذه النظرية ندرك كم كان نزيه قورة يعول على الدور الذاتي العربي ، وعلى اهمية الحضور العربي في العالم ، شريكا في الثورة ، وعدوا للامبرياليـة . كان يتحدث باسهاب عن دور الرجعية العربية قبل عام ١٩٤٧ وخلاله وبعده ، في تهجير اليهود العرب الى فلسطين ، وكان المثالان العراقي واليماني يشكلان قاسما مشتركا لأحاديثه في هذا الموضوع ، وكان يحلم بقرار عربي شجاع ومدروس ، يسمح لليهود العرب بالعودة من فلسطين الى الأقطار العربية التي خرجوا منها .. لكن احلامه هذه لم تكن جزافية ، كان يرى ان تحمل الثورة الفلسطينية مسؤولية انجـاز هذه الاحلام ..

كان يتحدث كثيرا عن النفط ، وعن التجزئة التي تحكم الواقع العربي ، وعن خيانة السادات ، ويعتبر هذه الامور بمثابة حقنات ضرورية للجسم الصهيوني المريض ، الا انه لم يكف لحظة عن التذكير بالعدو الاساسي : الولايات المتحدة الاميركية .. من هنا ندرك الاختيار الثوري الذي كان يحكم نظرية نزيه قورة .. والأفق الديمقراطي الذي ينشط مخيلته .

لم يكن خياليا ابدا ، لكن الواقع الاستثنائي الذي كان يواجهه يجعلنا ان نتذكر ان الثوري حالم بالضرورة ، وان احلامه مستمدة من صلب الحياة .

ولقد مضى ابو عمر ، وبقيت احلامه القابلة للتحقيق .. وعلى طريقته هو ، الهادئة الواثقة ، لا نقول : وداعا ، بل الى اللقاء في فلسطين العربية الديمقراطية المحررة يا نزيه ..

احمد دحبور

إنفجار من الداخل

بين انفجار وآخر / شظية مؤجلة ، في زحمة الاستشهاد تسللت هذه الشظية / اصابت قلبك الدافيء ، وسقطت قهرا ... لم تسقط وحدك / شيء ما هوى في داخلي . لذا ، ارثيك كالمبتور الذي يجهل ماذا بتر منه !

يا نزيه ، بين موتنا وموتك مصادفة / شظية مؤجلة / انفجار خارجي و داخلي .

نقاتل كي لا نتحول الى مؤبنين وندابين ، فنجدنا نستشهد عقابا او احتجاجا وحزنا ! تعددت الاسباب ، والاستشهاد ضريبة الكرامة المصادرة ضريبة الوطن المغلول .

بين انفجار وآخر / بين رصاصتين وحشد الشهداء والمقهورين ، ولا وقت للموت ! للهرب / لا وقت للرثاء . .. للذكرى / بين انفجار وآخر ثمة توقع / عواء ملجوم / اندفاع حادثة قاتلة ولا نعرف اي شهيد سنرثي ...

لأنك مضيء / كثر مفجروك / ونحن نعرف ، نعرف القتلة والوضعاء ، نعدك ، لن يبقى منهم احد ، أما انت فستبقى اكثر من الاسم واعذب من الذكرى / ستبقى الاصرار والدأب ، عطاء السنابل وتواضعها ، اخلاص الانهار للسهول ، كان حب الوطن ينضح من مسامك كلها ...

يا نزيه ، كذب نهار موتك / انت هذا الحضور الذي يسترجع الوطن كل يوم / محرضا فرحة العودة المبكرة / باعثا الاندهاش الغامض من سذاجتك وعمقك ... من صدقك وقدرتك ، على الاقناع / مراهنا / محددا وقت الرجوع / متحديا ، واعدا ، اذا ما فشل رهانك بان نمتطي ظهرك او تمتطي ظهورنا نحو الوطن / لحظة العودة .

سيان لديك من كان سيكسب الرهان ، ما دامت العودة اكيدة بعد عام او اكثر .

– رصدت العدو . حصبت انفاسه لتبين اقتراب نهايتـه . خالك البعض حالما . وتندر باخر تنبؤاتك ... كنت تجاهد للارتقاء ببعض المعلومات الحيوية الى مستوى النظرة الشاملة كنت غنيا وفقيرا ! ... اضحيت اسير رهانك المثـير : انهيار الصهيونية في اقل من خمس سنوات . واحيانا سنتين ، لكنك امتلكت ، دوما ، بعض عناصر الحقيقة صاهرا فاول المناضل بالمفكر .

تسبح وحدك مسكون بالوطن / بين كلماتك رائحة تربته . كان يعديني فرح عينيك وانت تلقى بحصادك عن العدو ، محاولا اختزال ايام العودة ، / ليس ثمة من ياس رغم معايشتك القهر كل لحظة / مهيضا امام الام شعبك وشهدائه / مقاتلا/ ناحتا لا يكل عن الجذور ...

ضيقك عصيب وانت تراجع الدوائر / المثلثات / المسدسات الرسمية من اجل الاقامة .

كنت دائم الغضب . لان معظم المدافعين عن القضية الفلسطينية هم محاصرو شعبها ... كم بسطت واختزلت لبعض هؤلاء معادلات وأساليب محاربة العدو ... وتـركت تصرخ عبثـا بضرورة استعـادة البـلاد العربيـة لمواطنيهـا اليهـود العرب (يشكلون الان اكثر من نصف السكان في اسرائيل) الذين رحلوا بطرق غير بريئة الى فلسطين اثر النكبة ... الست القائل : « الصهيونية هي حاجة الاخرين اليها » .

هؤلاء قتلوك بسم لا مبالاتهم . كنت مناضلا ومفكرا اصيلا بـين موظفـين وطفيليين ساهموا في قتلك خفية .

ما حاربته ابدا : ان يتحول ادعاء محاربة الصهيونية الى ذريعة لممارسـة اشكال اخرى من الاضطهاد والظلم / متممة للصهيونية.

قتلك ان تكتشف الصهيونية في بعض من حاولت حثهم على محاربتها ، قتلك الادعاء والبلادة / قتلك سماسرة اللاعودة / كانـوا ضد جهـدك واخلاصـك / انفجرت / فجرك العدو في الداخل !

في الخندق الفاصل بين معرفة موقع العدو وبين القضاء عليه سقطت ...

كنت وحيدا / غاضبا / مهملا / لم « تتألـق » / باهتـا كأوراق الكرمـة الناضجة / مثقلا بالوداعة والعناقيد ...

من دأبكَ انحنت اغصانك قبل الاوان / سقطت كالمحارب المغلول ، بين انفجار وآخر / نفد صبرك / اختصرت الطريق وعدت .

هاني مندس